UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

DIPARTIMENTO DI RICERCA LINGUISTICA, LETTERARIA E FILOLOGICA

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN

INTERPRETAZIONE E FILOLOGIA DEI TESTI LETTERARI
E LORO TRADIZIONI CULTURALI

CICLO XXIV

# ERMANNO CAVAZZONI TRA COMICO E PARODIA

TUTOR
DOTTORANDO
Chiar. mo Prof. Andrea Raffaele Rondini Dott. ssa Sara Bonfili

COORDINATORE
Chiar. mo Prof. Massimo Bonafin

A.A. 2009-2011

***Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia***

***Indice***

Un critico è un lettore che rumina. Dovrebbe dunque avere più di uno stomaco.

Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e poetici*

La tesi di laurea è un finto libro su un argomento piuttosto irreale - penso alle tesi umanistiche - che spesso non viene scritto e di rado viene letto. I modi per non scrivere una tesi sono semplici: il più diretto è farla scrivere da un altro. In genere sono le tesi migliori, ma per lo più il candidato non la legge con attenzione e fa confusione, non si ricorda cosa vuol dire una parola colta, e protervia e senso di colpa lo dirottano nel nulla.

Giorgio Manganelli, *La tesi di laurea*

Codesta era l'arma sua segreta
da Carlo spesso usata in gran difficoltà
alla donna apparve un gran nasone
un volto da caprone, ma era Sua Maestà.
"Se voi non foste il mio sovrano"
- Carlo si sfila il pesante spadone -
"non celerei il disio di fuggirvi lontano.
Ma poiché siete il mio signore"
- Carlo si toglie l'intero gabbione -
"debbo concedermi spoglia da ogni pudore".

Fabrizio De André, *Carlo Martello (torna dalla battaglia di Poitiers)*

## INTRODUZIONE

Questo lavoro si propone di esplorare l'opera comica dello scrittore Ermanno Cavazzoni, concentrando l'attenzione soprattutto sulle pratiche transtestuali della parodia, traduzione e trasposizione stilistica, oltre che sulle sue scritture meccaniche a regime ludico di ambito oplepiano e sulle restanti prove narrative di tono comico. La parodia, "lo sviamento semantico di un testo realizzato attraverso una trasformazione minimale"[1] o più precisamente, la trasformazione a regime ludico di un testo[2], si ricollega ai primi esperimenti parodistici del mondo greco e latino, alla tradizione dei generi comici del discorso, i travestimenti e le trasformazioni semantiche di testi sacri, con intenti ludici o satirici, d'epoca medievale, e possiede anche delle implicazioni antropologiche e semiotiche scandagliate da Michail Bachtin nei suoi studi più noti sui rapporti tra cultura popolare del Carnevale e parodia, che tratteremo.

Saranno utili riferimenti le teorie dei formalisti russi, di Bachtin, di Linda Hutcheon e Margaret Rose, di Lucie Olbrechts-Tyteca, oltre ad altri studi sul comico-parodico; si manterrà la tassonomia genettiana delle pratiche ipertestuali, che ha il merito di dirimere le questioni di ambiguità d'uso, sorte nel corso dei secoli per il significato estensivo dell'etimo di *parodia* e la diversa evoluzione semantica che ha avuto nelle lingue romanze.

In Ermanno Cavazzoni la tradizione popolare e carnevalesca viene assemblata a un certa cultura classica, per mezzo di citazioni, allusioni, riferimenti alle fonti, riscritture parodiche o traduzioni stilistiche che il più delle volte originano dalla lingua misurata dell'ipotesto letterario e giungono a una lingua prossima al parlato contemporaneo. Quando ciò non accade, non è perché l'autore compie il percorso inverso, ad esempio da uno stile umile a uno stile aulico, ma perché riscrive testi che già presentano elementi di comico volontario o involontario, come la *Legenda Aurea* o le agiografie tratte dalla *Filotheos Istoria* o dalla *Vita di Antonio*, oppure che sono già dei *pastiche* comici come il *Baldus*, che difatti viene solo leggermente attualizzato.

Cavazzoni unisce una tale attitudine all'erudizione alla negazione di qualsiasi poetica o scuola; l'idea è condivisa da altri colleghi e collaboratori, emiliani per lo più, che diversi studiosi non

---

[1] GÉRARD GENETTE, *Palinsesti La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 [ed. or. *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982], p. 30.

[2] Cfr. ivi p. 33.

hanno esitano a definire “scrittori delle pianure”[3], calcando il noto libro di Gianni Celati, *Narratori delle pianure*[4]. Su questo doppio binario di riferimenti colti e scrittura “semplice” si basa la sua opera.

Alla comicità parodica data dalla banalizzazione di opere serie, dal ribaltamento dello stile, dalla ripresa della fonte e così via, si aggiunge il comico degli accostamenti inaspettati e dei ragionamenti pseudo-logici, dei nonsense e dell’assurdo, che costituiscono quello che si è definito “comico dell’inatteso”.

In un primo capitolo teorico si citeranno le principali teorie riguardo il comico e la parodia, con un focus sugli approcci più adatti ad interpretare lo scrittore; il capitolo II definisce la posizione teorica di Cavazzoni rispetto alla scrittura comica, all’idea di una narrativa libera dai tradizionali condizionamenti di scuole e poetiche. Nel capitolo III si approfondisce il cosiddetto “comico dell’inaspettato”, ovvero quello giocato sulle trovate originali dell’autore, presentando vari esempi testuali. Il capitolo IV affronta invece ciò che si è voluto definire “comico del riconoscibile”, incentrato sulle varie pratiche di riscrittura parodica e giocosa, preponderanti in Cavazzoni. Emergeranno influenze di vari autori, dagli scrittori agiografici ad Ariosto e Cervantes, da Rabelais a De Amicis ad alcuni romanzieri contemporanei, oltre alle allusioni ad alcuni generi letterari, come l’agiografia, il poema cavalleresco, il *pastiche* maccheronico, il romanzo ottocentesco, il saggio scientifico e la fantascienza: alcuni riferimenti sono aperti o ammessi, altri no, ma a mio parere molto vistosi.

In appendice, infine, riportiamo un’intervista allo scrittore, che è stata naturalmente molto utile per indirizzare il corso dello studio, chiarire molti lati della sua “poetica”, per confermare l’attinenza di certe mie interpretazioni o per rivelare gli errori e le infondatezze di altre.

Ringrazio Ermanno Cavazzoni per la sua cortesia e l’infinità capacità di spiegare le cose, con parole degne dei suoi libri, e il mio tutor, prof. Andrea Raffaele Rondini, per l’aiuto e i tanti spunti dati a questa tesi.

Sara Bonfili

---

[3] PETER KUON, «Narratori delle pianure», *Italienisch*, n. 1 (2000), Maggio; *Voci delle pianure*, a cura di Peter Kuon con la collaborazione. di Monica Bandella, [atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000], Firenze, Cesati, 2001; MARINA SPUNTA, «Voci Dalle Pianure Nell'Emilia di Daniele Benati», *Romance Studies* (2003) vol. 21(15), pp. 215-230.

[4] GIANNI CELATI, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985.

**BIO-BIBLIOGRAFIA DI ERMANNO CAVAZZONI**

Ermanno Cavazzoni, nato a Reggio Emilia nel 1947, laureato in filosofia, ricercatore, membro dell'Oplepo da poco dopo della sua fondazione nel 1990, affianca all'attività di scrittore quella di docente di Poetica e Retorica all'Università di Bologna. Nel 1976 esce con un libro di analisi retorica e mediatica, *Guida alla lettura del quotidiano: lo studio dell'italiano in un corso di 150 ore*[5], che spiega i trucchi della manipolazione dell'informazione, dai titoli agli accostamenti di notizie; pubblica la sua *Archivi manicomiali in Emilia Romagna*[6], che testimonia l'incipiente interesse per la scrittura manicomiale che sarà ispirazione del *Poema dei lunatici*; scrive con Eleonora Brondoni *Esplorazioni sulla via Emilia: scritture nel paesaggio*[7], raccolta di resoconti di viaggio sulla via Emilia che affianca il volume fotografico *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, contenente foto di Barbieri, Basilico, Fossati e Ghirri, tra gli altri. Ancora, interessato agli aspetti oscuri della psiche, scrive l'introduzione al libro di Alberto Olivo, *Ira fatale. L'autobiografia di un uxoricida*[8] a proposito di un assassino che pur confessando il delitto non fu mai condannato, nella quale emerge la sua scelta di non giudicare, ma di restare profondamente affascinato da certi episodi di cronaca senza epilogo.

Probabilmente il *Poema dei lunatici*[9] è la produzione che lo rende noto al grande pubblico, anche per il fatto che Federico Fellini ne ha tratto il suo ultimo film con Benigni e Villaggio, *La voce della luna*, nel 1990. Libro costellato di pazzi e visionari, come l'io narrante, tal Savini o Roteglia, che esplora l'umido sottosuolo padano convinto che sia abitato da presenze misteriose, o il paranoico Gonnella, prefetto in pensione ma a suo dire in missione speciale per smascherare spie di vecchi ed ignari innocui abitanti.

Pubblica nel 1991 *Le tentazioni di Girolamo*[10]; anche questo libro, che gioca sul doppio senso evocativo dell'agiografia, restituisce il punto di vista dello stralunato e insonne protagonista che

---

[5] ERMANNO CAVAZZONI, *Guida alla lettura del quotidiano: lo studio dell'italiano in un corso di 150 ore*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1976.

[6] ID., *Archivi manicomiali in Emilia Romagna*, Milano, Franco Angeli, 1985.

[7] ID., *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, antologia a cura di Eleonora Brondoni, Milano, Feltrinelli, 1986.

[8] ALBERTO OLIVO, *Ira fatale. L'autobiografia di un uxoricida*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

[9] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987. Ripubblicato per Feltrinelli nel 1996 e Guanda nel 2008.

[10] ID., *Le tentazioni di Girolamo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

sogna o studia (si comprenderà solo alla fine) in una biblioteca notturna per ripetere l'esame di maturità. Il libro nasce "durante un mal di denti; ed è il tipico effetto collaterale degli analgesici a base di acido acetilsalicilico"[11]. In questo libro Cavazzoni raggruppa i suoi interessi verso la scrittura parodica in una maniera più intimistica, vale a dire mantenendo viva la riflessione sulla verità e sulla falsità della vita: prendendo esempio dalla vicenda di San Girolamo, continuamente distratto da tentazioni mentre si dedicava agli studi e alla traduzione della Bibbia, l'autore rappresenta la vita vera con il lavoro solitario e cerebrale, e la falsità con i chiacchiericci futili della vita sociale.

In seguito, escono dei racconti nel volume *Narratori delle riserve*[12] a cura di Gianni Celati. *I sette cuori*[13] è un esercizio letterario, fatto con i suoi studenti dell'Università del Progetto di Reggio Emilia, di riscrittura del libro *Cuore*. Un De Amicis visionario e in balia delle parole riscrive per sette volte un racconto di *Cuore*, *Sangue romagnolo*, attenendosi alle regole di trasformazione oplepiana, per approdare a storie cybernetiche di androidi assassini, dramma culinario, racconti triviali o botanici. Cavazzoni si rivolge con leggerezza al lettore, sollazzandolo grazie alle riscritture parodiche tecnicamente insegnate dalle *contraintes* dell'Oplepo.

Ha molto successo anche un testo teatrale, *Il caso ritrovato e rifatto del vescovo matto*[14], presentato dal 1995 al 1997 nei teatri italiani e interpretato dall'attore Bruno Stori.

Il ribaltamento del tema sacro è un argomento caro ad Ermanno Cavazzoni. Infatti successivamente esce *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine*[15], una traduzione scherzosa e non fedele delle leggende medievali agiografiche di Jacopo da Varagine. Si tratta di una riscrittura nella veste linguistica moderna de *La leggenda aurea*, testo agiografico scritto in latino dal vescovo di Genova, Giacomo da Varazze, nel 1260 circa. Inoltre, *I sette vizi capitali*[16] è una rassegna dei vizi tradizionalmente "censiti" dalla religione, tema caro al nostro, tanto che lo inserisce in modo strutturale ne *Gli scrittori inutili*[17]. Allo stesso modo, *Vite brevi di idioti* [18] è ironicamente presentata come un'opera edificante di personaggi un po' "toccati", tutti raggruppati sotto l'etimo di "idioti":

---

[11] Ivi, nella seconda di copertina.

[12] ID., in *Narratori delle riserve*, a cura di Gianni Celati, Milano, Feltrinelli 1992.

[13] ID., *I sette cuori. Scherzi da Edmondo De Amicis*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

[14] ID., *Il caso ritrovato e rifatto del vescovo matto*, testo teatrale, regia di ID. e Letizia Quintavalla, 1995.

[15] ID., *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

[16] ID., *Un anno di peccato. I sette vizi capitali*, Modena, Panini Franco Cosimo, 1993.

[17] ID., *Gli scrittori inutili*, Parma, Guanda, 2010 [ed. or. Milano, Feltrinelli, 2002].

[18] ID., *Vite brevi di idioti*, Milano, Feltrinelli, 1994.

per loro il nostro autore riserva narrazioni agiografiche parodiche, specialmente per coloro che sono morti "da idioti" in modi e per motivi assurdi, o coloro che hanno commesso suicidi tentati, riusciti, o "con errore".

*Rivelazioni sui purgatori*[19] è un libretto accompagnato da riproduzioni di pitture di artisti romagnoli: fantastica sul tema del purgatorio in terra, rappresentato dalle biblioteche; questo testo verrà inserito nel successivo *Il limbo delle fantasticazioni* come un capitolo a sé stante.

Tra il 1995 e il 1997, Cavazzoni ha codiretto la rivista «Il semplice» e pubblicato numerosi testi, da racconti brevi a divagazioni sui purgatori in terra, da riepiloghi delle vite degli anacoreti nel deserto di Siria, tratte dalla *Filotheos Istoria* di Teodoreto di Ciro, a riscritture (del *Baldus*, delle lettere dalla prigione di Girolamo Berti) a discorsi sul metodo letterario.

In *Cirenaica*[20] Cavazzoni dipinge uno strano purgatorio in città con finti parenti e finte fidanzate che accolgono chi arriva in stazione per rubargli la valigia, finti sindaci che assegnano finte onorificenze, finti idraulici che si impiantano a casa e non vanno più via.

*Luigi Pulci e quattordici cantari*[21], libro inserito nella collana "Cento libri per mille anni" del Poligrafico dello Stato, è il frutto della scelta del *Morgante* e di quattordici *Cantari*, per cui Cavazzoni scrive l'introduzione[22]: fa riferimento al testo a cura di Domenico De Robertis, Morgante e Lettere[23], e all'edizione critica di *Morgante* allestita da Franca Ageno[24].

*Gli scrittori inutili*[25], pubblicato nel 2002, persevera nella mimesi dell'agiografia delle *Vite brevi di idioti*.

In *Storia naturale dei giganti*[26] si ripercorre, con uno stile da trattazione storiografica ed antropologica mescolato alla scrittura confidenziale e diaristica, la tradizione letteraria dei giganti. I giganti sono dati come esistiti, e le fonti sono quelle letterarie di autori come il Pulci, il Boiardo, l'Ariosto, Rabelais, Cervantes, il Tasso, dalle quali sarebbe lecito evincere i caratteri, gli usi, la biologia, i gusti sessuali dei giganti.

---

[19] ID., *Rivelazioni sui purgatori*, San Marino, Aiep, 1996.

[20] ID., *Cirenaica*, Torino, Einaudi, 1999.

[21] ERMANNO CAVAZZONI, *Luigi Pulci e quattordici cantari*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2000.

[22] ID., Fenomenologia del gigante, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, cit.

[23] LUIGI PULCI, *Morgante e Lettere* a cura di Domenico De Robertis, seconda edizione riveduta, Firenze 1962 e 1984.

[24] LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano-Napoli 1955.

[25] ID., *Gli scrittori inutili*, Milano, Feltrinelli 2002; Parma, Guanda, 2010.

[26] ID., *Storia naturale dei giganti*, Parma, Guanda, 2007.

*Il limbo delle fantasticazioni*[27] è una raccolta di racconti e riflessioni manualistiche per diventare artisti e scrittori; si spiega come l'arte nasca dall'imperfezione e come perciò gli angeli del paradiso e i santi non possano essere né artisti, né comici. Cavazzoni afferma:

Che cosa fa uno quando si dice che fa dell'arte? Beh, fa sempre delle cose un po' sgangherate, perché in questo campo se uno impara il mestiere, allora meglio che smetta.

*Il viaggio di G. Mastorna*[28] di Federico Fellini è una curatela che Cavazzoni dimostra ancora una volta l'amicizia con il regista riminese. Si tratta di una sceneggiatura mai filmata, scritta con la collaborazione di Dino Buzzati e Brunello Rondi, che viene messa sotto forma di racconto. La prefazione è del giornalista Vincenzo Mollica. Cavazzoni firma un testi finale, digressione a mo' di commento, sul tema già trattato della possibilità che esistano purgatori in terra, costituiti da situazioni assurde come quella della sceneggiatura; il testo si intitola *Purgatori del Secolo XX* e cita varie fonti che gli han fatto nascere l'idea, da Guglielmo d'Alvernia del *De universo* a Gregorio Magno dei *Dialoghi*, da Immanuel Kant a Pirandello del *Fu Mattia Pascal*, da Luigi Malerba de *Il serpente*, a Giorgio Manganelli dell'*Hilarotragoedia*, a Daniele Benati di *Silenzio in Emilia*, da Platone a Fellini. Cavazzoni ha seguito con Lietta Manganelli l'*Album fotografico di Giorgio Manganelli. Racconto biografico*[29].

É recentemente uscito per Ugo Guanda *Guida agli animali fantastici*[30], un bestiario a tutti gli effetti in cui Cavazzoni tratta ironicamente senza distinzioni animali immaginari, con le relative fonti letterarie e storiche e animali esistenti, ma divenuti in qualche modo letterari perché parte integrante dell'uomo; questo in particolare sarebbe solo la prima fase evolutiva di varie altre specie, idea che conferma il divertimento cavazzoniano a proporre visioni ribaltate, usando la fantasticazione o l'irreale per aprirsi in una sorta di satira panica sull'umano e sulle sue verità. La ripresa, pur prossimizzata, è adeguata al genere dell'antico bestiario, dove le distinzioni biologiche tra specie soccombevano alla tendenza alla generalizzazione e banalizzazione per coniare un'etichetta di mostruosità che si applicava ad ogni essere inspiegabile, anormale, abnorme o deforme, fantasioso o reale che fosse.

---

[27] ID., *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009.

[28] *Il viaggio di G. Mastorna di Federico Fellini*, a cura di Ermanno Cavazzoni, Macerata, Quodlibet, 2010.

[29] *Album fotografico di Giorgio Manganelli. Racconto biografico* a cura di Lietta Manganelli, Macerata, Quodlibet, 2010.

[30] ERMANNO CAVAZZONI, *Guida agli animali fantastici*, Parma, Guanda, 2011.

Ermanno Cavazzoni, come visto non è solo romanziere, professore e sperimentatore linguistico; è sempre stato interessato all'arte figurativa e fotografica, come testimoniano delle prime collaborazioni con l'artista Marisa Bonazzi[31], per cui ha concepito un volantino, l'amicizia con Luigi Ghirri, con cui aveva in mente di pubblicare un fotoromanzo, l'introduzione al catalogo del pittore Franco Guerzoni[32], la scrittura dei testo di accompagnamento e la co-curatela del volume fotografico *Civiltà de fiumi*[33]. Il dvd di Celati *Il mondo di Luigi Ghirri* contiene sue letture e narrazioni dedicati al grande fotografo di Scandiano[34].

Cavazzoni è curatore della collana editoriale Compagnia Extra di Quodlibet, con Jean Talon. Sta lavorando a un progetto di digitalizzazione e riedizione documentari presso l'Archivio dei filmini di famiglia di Bologna. Lo scrittore reggiano ha pubblicato su varie riviste italiane e straniere, come *Il caffè illustrato, Il Verri, Tèchne, Nazione indiana, Riga, Parol, Intramuros, Griselda on line, Zibaldoni*, collabora dall'estate 2011 con *il Sole 24 ore*, sul domenicale culturale, con approfondimenti e racconti fantascientifici dal tono comico, come «Cronache di amore e guerra del 3001».

---

[31] ERMANNO CAVAZZONI, EMILIO MATTIOLI, *Marisa Bonazzi. Galleria Rinascita, 12 maggio 1969*, Modena, Galleria Rinascita, volantino, 1969.

[32] ID., *Franco Guerzoni nell'esistenza*, introduzione in *Franco Guerzoni pitture volanti*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004, pp. 13-24.

[33] ID., *I pittori del Po*, in *Civiltà dei fiumi*, fotografie di Pepi Merisio, Roma, Ecra, 2009.

[34] GIANNI CELATI, *Il mondo di Luigi Ghirri*, Milano, Fandango libri, 2011.

## CAPITOLO I - COMICO E PARODIA

### *I. 1. Teorie per una definizione*

La parodia è una riscrittura di un testo o di un genere noto e riconoscibile dal senso comune; il testo di partenza è detto *ipotesto*, il testo di arrivo *ipertesto*, secondo la tassonomia comunemente accettata fornita da Gérard Genette in *Palinsesti*[35].

L'etimo della parodia si intreccia e si sovrappone ad altre idee quali comico, ironia, umorismo, satira, riso. Massimo Bonafin e Gilda Policastro sottolineano le influenze tra questi concetti, focalizzando l'attenzione sulle relative differenze, che i teorizzatori del comico hanno considerato predominanti, di volta in volta, giungendo a definizioni diverse di modi del discorso tra loro molto affini:

> Non è infrequente che l'area di influenza della parodia intersechi quella della satira, dell'ironia o della comicità in genere; anche se gli studi più attenti separano bene la parodia, che ha sempre come base un testo, dalla satira, che si indirizza contro comportamenti e persone reali, l'una cioè presupponendo un "mondo testuale", l'altra un "mondo vissuto", più frastagliato appare il rapporto con l'ironia e con la comicità. L'ironia che si manifesta nel linguaggio quotidiano, pre- o a-letterario, come inversione semantica di un enunciato ottenuta mediante elementi soprasegmentali e/o allusivi, entra molto spesso al servizio della parodia e della satira (cfr. Hamon 1996). La comicità è ritenuta da molti non indispensabile alla parodia, ma non si può negare che sia un elemento decisivo sotto il profilo pragmatico e storico-culturale: l'effetto comico prodotto sul lettore dallo scarto fra le attese sollecitate dall'imitazione del parodiato e le alterazioni introdotte dal parodiante non può essere sottovalutato nella percezione della parodia, che non può esistere senza la complicità del lettore, che svolge una funzione analoga a quella della terza persona nel motto di spirito, come analizzato da Freud.[36]

Le inesatte accezioni di parodia sono dovute, prima di tutto, alla variabilità dell'uso di questo termine dal tempo della sua nascita, nell'antica Grecia. Il termine, che si compone della preposizione παρά (accanto) e del sostantivo ᾠδή (canto) derivato dal verbo ἀοιδείν (cantare), è attestato per la prima volta nella *Poetica*[37] di Aristotele. Secondo alcuni autori[38] il significato

---

[35] GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 [ed. or. *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982]. Il testo è approfondito più oltre.

[36] MASSIMO BONAFIN, GILDA POLICASTRO, «Premessa», *Moderna*, VI (2004), pp. 151-157.

[37] ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Andrea Barabino, Milano, Mondadori, 1999.

[38] HERMAN KOHLER, «Die Parodie», *Glotta*, n. 35 (1956) e WIDO HEMPEL, «Parodie, Travestie und Pastiche», *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 1965.

letterale presuppone che i rapsodi modificassero la dizione o la melodia di ciò che stavano cantando; secondo altri intervenivano sul testo cantato con modifiche minime, che ne deviavano il senso, oppure alternavano le opere serie con intermezzi dai contenuti abbassanti. Aristotele identifica Egemone di Taso, di cui non si conservano opere[39], come primo aedo parodista; di un certo Nicocare Aristotele cita la *Deiliade* (Δειλιάς) (nome modellato sull'aggettivo δέιλος, "vile" e su Ιλιάς, Iliade), un'esaltazione di personaggi infimi: abbiamo così la prima delle accezioni moderne di parodia, cioè la composizione di un genere letterario elevato su un tema basso; poi cita anche un *Margite* di uno pseudo Omero. Delle parodie di Egemone e di Nicocare Aristotele conferma nella *Poetica* il contenuto comico, e le avvicina alla commedia:

I peggiori [personaggi li presenta] Egemone di Taso, che per primo compone parodie, nonché Nicocare, autore della *Deiliade*. In modo analogo si potrebbe imitare [...] Proprio su questo punto, però, anche la tragedia si discosta dalla commedia: quest'ultima, infatti, intende imitare persone peggiori, la prima migliori rispetto alle attuali.[40]

I testi parodistici greci che si sono conservati, probabilmente successivi alla *Poetica*, citano anche le parodie di epopee, ovvero quei componimenti in stile aulico a contenuto basso che oggi definiamo poemi eroicomici, esemplificati dalla *Batrachomyomachia* a lungo attribuita ad Omero. Da ciò si evince che già nel mondo greco "parodia" indicava sia la trasformazione di un'opera nota in un'altra dall'argomento cambiato, sia la trasformazione di un'opera dall'argomento nobile in stile basso, sia la composizione in stile alto di un'opera ad argomento faceto e volgare. Perciò, "parodia" indicava tre delle accezioni genettiane di ipertestualità, che vedremo dettagliatamente più oltre, cioè il travestimento, la parodia e il *pastiche* (in particolare il *pastiche eroicomico*, che in Italia identifichiamo particolarmente con *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni[41], l'opera probabilmente più studiata nelle scuole come esempio emblematico del genere).

In epoca latina si riscontra una mancanza del termine "parodia", presente solo come grecismo nella *Institutio oratoria* di Quintiliano e, latinizzato, nel commento all'*Eunuchus* di Terenzio di Elio Donato e nel commento alle *Verrine* di Cicerone di Pseudo-Asconio. Si deve arrivare ai *Poetices libri septem*[42] di Giulio Cesare Scaligero, cioè al secolo XVI, per una spiegazione completa del

[39] Ateneo attribuisce a Egemone di Taso una *Gigantomachia*, in *Hermippus*, XV, 699a.

[40] ARISTOTELE, *Poetica*, 1448a, 10-17, cit., p. 7.

[41] ALESSANDRO TASSONI, *La secchia rapita. II edizione definitiva*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1990.

[42] GIULIO CESARE SCALIGERO, *Poetices libri septem*, Liber I, caput XLII, *Parodia*, [Genève], Antoine Vincent, 1561.

termine e della prassi: i parodi erano coloro che quando gli aedi interrompevano le declamazioni epiche, intervenivano con storie facete, volgari, ridicole, capovolgendo il tono e il senso di quanto appena detto.

Le varie teorie che spiegano gli ambiti di applicazione (campo filosofico, letterario, epistemologico, antropologico, psicanalitico) disambiguano il significato di parodia dalle pratiche simili (quali *pastiche*, trasposizione seria, caricatura, citazione deformata, plagio), ricordano i vari “gradienti di intensità e di estensione”[43] si succedono e si completano tra loro, da quelle formaliste di Tynjanov e Šklovskij, alla teoria di Bachtin, alle interpretazioni strutturaliste, soprattutto di Gérard Genette.

Partiamo dalle spiegazioni dei formalisti russi, miranti a dimostrare la funzione rivelatrice da parte della parodia dell’artificiosità del testo. Juri Tynjanov nel saggio del 1921 distingue la stilizzazione (gioco con lo stile) dalla parodia, spiegando che nel primo vi è “un’esatta corrispondenza tra i due piani [del testo stilizzato e del testo stilizzante]” mentre nella seconda “è necessaria la sfasatura dei due piani, il loro spostamento”[44]. Nel saggio del 1929 il critico formalista riformula in modo preciso la propria definizione di parodia, distinguendo, sulla base delle intenzioni del parodiante, tra parodia “verso l’opera” e parodia “contro l’opera”[45], il che si avvicina alla distinzione fra regime ludico e satirico di Genette, che vedremo più avanti. Tynjanov denominò queste due relazioni “parodicità” e “parodisticità”, la prima è l’uso del procedimento parodico senza funzioni parodiche, la seconda “traduzione di un fenomeno da un sistema all’altro”[46]. Nel saggio del ’21 la concezione di parodia è non del tutto sviluppata e ancora influenzata da Bergson e dall’idea šklovskiana del fatto letterario come effetto di procedimenti. Il suo commentatore e collega Viktor Šklovskij, infatti, legava le idee di parodia e straniamento: per intenderci Šklovskij interpretava il celebre romanzo di Puškin *Evgenij Onegin* come un “romanzo parodistico”, poiché metteva in scena non i personaggi, l’ambiente, il tempo di un’epoca[47], bensì lo stesso procedimento romanzesco[48]:

---

[43] MASSIMO BONAFIN, «Premessa», in «Repertorio bibliografico ragionato sulla parodia (1977-2004)», a cura di Massimo Bonafin e Gilda Policastro, in *Moderna*, VI (2004), 1, p. 153.

[44] JURIJ TYNJANOV, *Dostoevskij e Gogol’ (Per una teoria della parodia)* [1921], in ID., *Avanguardia e tradizione* [ed. or. 1929], introduzione di V. Šklovskij, Bari, Dedalo, 1968, p. 138.

[45] ID., «Sulla parodia», a cura e con una nota di Maria di Salvo, in *Dialettiche della Parodia*, *L’immagine riflessa*, N.S. I (1992), n. 1, Genova, Edizioni dell’Orso, p. 35 [ed. or. «O parodii», in *Poetika. Istorjia litteratury. Kino*, Mosca, 1929].

[46] Si confronti la «Nota» di Maria di Salvo in ivi, p. 46.

[47] Debenedetti cita questi tra gli altri caratteri del romanzo ottocentesco che scompaiono nel romanzo novecentesco. Si confronti GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1981.

[48] Un utile approfondimento sulle interpretazioni formalistiche della parodia è contenuto in ANDREA CORTELLESSA, «Landolfi 1929-1937: sistema della parodia e dialettica del luogo comune», *Moderna*, VI (2004), cit., pp. 41-64.

Il vero intreccio dell'Evgenij Onegin non è la storia di Onegin e Tat'jana, ma il gioco con questa fabula. Il contenuto principale del romanzo è costituito dalle sue proprie forme costruttive[49].

Ovvero, evidenziando come nell'opera d'arte fosse visibile il procedimento, legava il concetto di parodia all'intenzionalità e alla satira; perciò la parodia di Šklovskij aveva dei caratteri che Genette decenni più avanti riferirà al *pastiche* e alla caricatura[50].
Come accennato, Gérard Genette con il suo *Palinsesti*, rimane uno dei critici che più ha contribuito a fissare i dettagli dell'idea di parodia, definendola all'interno del panorama degli ipertesti dell'opera d'arte o letteraria. Genette ha il merito soprattutto di aver dipanato la confusione terminologica che ha portato a lungo gli studiosi a riferirsi in modo ambiguo a pratiche dissimili, come l'imitazione, la riscrittura, la trasformazione testuale. Il termine di origine greca aveva diverse accezioni, e lo stesso dicasi per il latino *parodia*: indicava sia "l'applicazione di un testo nobile, modificato o meno, a un altro soggetto"[51], sia "la trasposizione di un testo nobile in uno stile volgare"[52], sia l'applicazione nei fatti di uno stile alto "ad un soggetto basso o non eroico"[53]. Secondo il critico francese la parodia è una trasformazione semantica di un testo a regime ludico[54]. In generale possiamo assumere la definizione e la terminologia genettiana per spiegare il fenomeno, come una delle pratiche di transtestualità (o trascendenza testuale del testo), cioè di passaggio da un ipotesto originario ad uno o più ipertesti derivati[55].
Il testo parodiato deve essere riconoscibile e anche attuale al momento in cui si scrive l'ipertesto, nel senso che se pure la comicità che vi si lega può rimanere per vari motivi costante, la parodicità è dipendente dalla sopravvivenza dell'opera iniziale. Tynjanov, con la precisione terminologica che lo contraddistingue, lo nota soprattutto per l'opera parodistica (quella "contro" il testo, e non quella parodica, cioè ludica), quella il cui successo dipende dalla riconoscibilità e non dal riso provocato. Infatti

---

[49] VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Evgenij Onegin (Puškin e Sterne)*, a cura di D. Galdo, U. M. Olivieri, «Allegoria», III, 7, 1991, pp.184-187 [ed. or. 1923].

[50] *Pastiche* e caricatura, ovvero imitazioni, rispettivamente ludiche o satiriche, del testo di partenza: confronta ancora GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., pp. 79-162.

[51] GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., p.16.

[52] Ivi.

[53] Ivi.

[54] Ivi, cfr. "Schema generale delle pratiche ipertestuali", p. 33.

[55] Genette, preferisce usare il termine "transtestualità" per indicare il più comunemente noto "intertestualità" coniato da Julia Kristeva, come rapporto fra due o più testi; infatti l'intertestualità è per Genette una delle diverse accezioni transtestualità, in particolare la relazione di copresenza tra uno o più testi (in termini di citazione, allusione o plagio). Cfr. ivi, p. 3.

mentre la parodisticità non è affatto legata necessariamente con la comicità, la parodicità è strumento e tratto caratteristico dei generi comici.[56]

Come dice Tynjanov "è poco possibile un rapporto parodistico con fenomeni semidimenticati"[57]; a questo punto non è inutile ricordare che anche Freud nel noto saggio sul motto di spirito notava che alcuni motti perdono brillantezza se fanno riferimento a un contesto culturale o temporale troppo lontano[58]; tutto ciò si lega al presupposto all'effetto comico della parodia, cioè il riconoscimento, che deve essere facilitato Una parodia effettiva deve riuscire a sollevare sentimenti conosciuti ed innovare per mezzo di dettagli sorprendenti; se la parodia è del tutto sofisticata non è riconoscibile come tale, se è del tutto scontata non è riuscita; allo stesso modo gli ipotesti ideali non dovrebbero essere né troppo aulici né infimi.[59]

La parodia è in senso stretto una pura trasformazione del testo, ma può essere costruita sia con altre pratiche di trasformazione come il *travesti* (una trasformazione satirica) e la trasposizione (una trasformazione seria), sia con parziali casi di imitazioni come il *pastiche* (l'imitazione stilistica) e la caricatura (l'imitazione satirica). Genette di fatto non esclude la mescolanza tra le pratiche:

Ciò non esclude affatto la possibilità di pratiche miste, perché uno stesso ipertesto può, per esempio, trasformare un ipotesto e contemporaneamente imitarne un altro: in un certo senso il travestimento consiste nel trasformare un testo nobile imitando lo stile di un altro testo, più vasto, che è il discorso volgare. Si può anche trasformare e contemporaneamente imitare lo stesso testo: è un caso limite che considereremo a tempo debito.[60]

Genette non contempla la parodia di un genere e delle sue convenzioni, cioè di un architesto[61] diversamente dalla maggior parte degli studiosi. Anche gli studiosi più avvertiti, come Michail Bachtin e Linda Hutcheon, sono caduti nell'errore di non distinguere la parodia (una trasformazione del testo) dal *pastiche*[62] (un'imitazione dello stile) mentre sono molto attenti nel definire semanticamente la parodia "un testo a doppio significato". Bonafin spiega:

---

[56] JURIJ TYNJANOV, «Sulla parodia», cit.

[57] ID., «Sulla parodia», cit. p. 34.

[58] SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Milano, Rizzoli, 1994 [1ª ed. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1975].

[59] Cfr. MASSIMO BONAFIN, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001, p.12.

[60] Ivi, p. 35.

[61] Per il concetto di architestualità si confronti GÉRARD GENETTE, *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche, 1981 [ed. or. *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979] e ID., *Palinsesti*, cit., pp. 4-7. Genette in *Palinsesti* considera l'architestualità solo la relazione del testo con la propria qualità generica (p.7) e non la collega con la parodia, che resta per lui una relazione con un ipotesto singolo.

[62] L'oggetto più frequente di confusione è il *pastiche* eroicomico.

La parodia è in effetti un testo doppio, un testo che impegna il ricevente a decodificare nel medesimo tempo due strutture semiotiche, quella del parodiato e quella del parodiante e il rispettivo rapporto con il mondo[63].

Qui Bonafin cita la concezione di “sintesi bitestuale” (*bitextual synthesis*) della Hutcheon[64], che la mutua da Golopentia-Eretescu[65], comunque debitore della teoria dialogica del Bachtin de *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, che difatti egli tiene sempre presente.

La parodia è un testo dialettico, che riconferma il testo parodiato (tesi) ribaltandolo criticamente allo stesso tempo (antitesi), per giungere a un testo completamente nuovo (sintesi), nel caso in cui ci sia una giusta dialogicità tra ipotesto e ipertesto, cioè nella situazione in cui il parodiante non si riduca al parodiato e neanche lo annulli; novità, dicevamo, che spesso rinnova un intero genere letterario, com'è accaduto con il romanzo, in cui l'azione parodica ha reso possibile:

la sopravvivenza e il continuo rinnovamento, investendo sistemi e concezioni, e contestandoli attraverso la forma fino a incidere sui valori costituiti; proprio attraverso le forme parodiche, esso è diventato la forma letteraria del nuovo atteggiamento dialogico del mondo e della pluralità linguistica e discorsiva e per questo il genere centrale di tutta la letteratura moderna.[66]

La parodia non è perciò esclusivamente un modo per divertire, com'era alla sua nascita. Non è un gioco fine a se stesso, né una semplice sfida al riconoscimento del testo parodiato, ma possiede all'interno una più forte tendenza alla letterarietà rispetto ai generi e strumenti retorici con cui è imparentata, e una maggiore pregnanza semiotica, come emerge dagli studi di Rose[67] e Hutcheon; essa possiede un legame con l'idea anglosassone di *fictionality*, la finzionalità per Mirella Billi[68].

---

[63] MASSIMO BONAFIN, *Contesti della parodia*, cit., p. 44.

[64] LINDA HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen, 1985, pp. 50-68. Si confronti anche ID., «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique* 36 (1978), pp. 467-77; ID., «Parody without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody», *Canadian Review of Contemporary Literature*, 5. 2 (1978), pp. 201-11; ID., «The Politics of Postmodern Parody», *Intertextuality*, Berlin, Ed. Heinrich F. Plett de Gruyter, 1991, pp. 225-36; ID., «L'estensione pragmatica della parodia», *L'immagine riflessa* N. S. I (1992), n. 1, Genova, Edizioni dell'Orso.

[65] SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, «Grammaire de la parodie», in *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, VI (1969), p. 171.

[66] MIRELLA BILLI, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Napoli, Liguori, 1993, p. 57, cit. in MASSIMO BONAFIN, *Contesti della parodia*, cit.

[67] MARGARET ROSE, *Parody. Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, Croom Helm, 1979; ID., «Les mots e les Mots: la finzione della parodia nel nostro episteme», *L'immagine riflessa* N. S. I (1992), n.1, Genova, Edizioni dell'Orso; ID., *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

[68] MIRELLA BILLI, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, cit.

### *I. 1. 2. La parodia e il comico*

Non si può soprassedere di fronte a un fatto: la parodia si lega al comico e al ridicolo poiché il più delle volte, dalla sua nascita, è stata usata per banalizzare e abbassare i generi letterari e le norme ufficiali e provocare il riso. La concezione antiestetica del comico e la negazione della funzione critica della parodia è stata a lungo sostenuta, soprattutto per l'influenza nella cultura italiana del Secolo XX dell'idealismo di Benedetto Croce, secondo cui

> la critica non può mai essere sostituita dal ridere o dal far ridere, perché critica è solo a patto di fornire determinazione logica al discernimento del bello e del brutto, che è del gusto[69].

Croce inoltre negava il fatto che il riso fosse complementare alla parodia, ricordando i disparati motivi che lo possono provocare. Questo è vero, ma sono innegabili diversi punti fermi: che la parodia sia stata il procedimento letterario più frequente nelle produzioni comiche popolari, come spiega bene Michail Bachtin[70]; che abbia una grande funzione metaletteraria e critica, come sostenevano i formalisti russi, quando Š klovskij diceva che la parodia consiste nella "meccanizzazione di un determinato procedimento" e Tomaševskij che la parodia smaschera le scuole letterarie avversarie[71].

Comicità e parodia sono poi legati poiché gli strumenti retorici della parodia sono tradizionalmente quelli del comico (metonimia, nonsense, paronomasia, inversioni, reticenza e ironia, ripetizione, metafore e altri τρόποι) e forse poiché la conseguenza più frequente di parodia è il riso; più approfonditamente, la parodia gioca sul doppio significato del nuovo testo che ne ingloba il precedente e in ciò esprime a livello semantico quella *bitextual synthesis* che Linda Hutcheon riconosce nella parodia, ma che è prima di tutto legata al dialogismo del comico-carnevalesco bachtiniano.

Lucie Olbrechts-Tyteca, coautrice con Chaïm Perelman del *Trattato dell'argomentazione*, opera decisiva per una rifondazione della retorica classica, dedica un saggio al comico, *Il comico del*

---

[69] BENEDETTO CROCE, *Intorno alle parodie*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo rinascimento,* cit. in MASSIMO BONAFIN, *Contesti della parodia,* cit., p. 25.

[70] MICHAIL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. a cura di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979 [ed. or. «Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa», Izdatel'stvo, *Chudozestvennaja Literatura*, 1965].

[71] "Se la messa a nudo di un procedimento letterario altrui nel realizzarsi assume valore comico, abbiamo la parodia", B.N. TOMAŠEVSKIJ, Teoria della letteratura, Milano, Feltrinelli, 1978 [ed. or. *Teorija litteratury. Poetika*, Leningrado, 1928], cit. in MASSIMO BONAFIN, *Contesti della parodia*, cit., p. 26.

*discorso*[72], che spiega tra l'altro i vari significati di parodia. La sociologa belga cita una definizione di comico dal dizionario Larousse, come "ciò che fa ridere"; ricorda che lo studioso Lévèque che distingueva i due sinonimi da "risibile"[73]. Secondo Aristotele, la comicità riguardava le sfere vicine alla commedia, ma nella storia è stato suscettibile di considerazioni alterne e periodi di repressione; è un regime del discorso e dell'arte che è stato sempre limitato, sociologicamente parlando, agli ambienti popolari, anche se le diverse interpretazioni di alcuni teorici (Michail Bachtin che evidenzia come in Rabelais il comico popolare si sia integrato con lo stile nobile, o André Breton che sottolinea il suo *humour* in molti scrittori, poeti e commediografi canonici) hanno teso ad avvicinarlo agli ambiti letterari più formali.

Naturalmente vanno distinti i termini "comico", ridicolo", "risibile"; i termini variano anche a seconda delle radici etimologiche delle diverse lingue: Beattie[74] distingue *ludicrous* (quanto eccita il riso) da *ridiculous* (ciò che suscita riso e disapprovazione). Per la maggior parte degli studiosi di tutti i tempi la distinzione tra comico e ridicolo è giocata sulla volontarietà del primo e l'involontarietà del secondo. La confusione tra i termini è dovuta anche alla non rispondenza di senso del lessico comico nelle traduzioni tra lingue e ambiti artistici differenti, come fanno notare anche Bonafin e Policastro nel saggio già citato:

Si appalesa [...] una seconda faccia del problema terminologico e definitorio, vale a dire quella degli slittamenti semantici a cui i termini della critica vanno incontro non solo all'interno di una comunità interpretativa, unita dalla lingua e dalla cultura, ma altresì nella traduzione da una comunità ad un'altra, diversa di lingua e di cultura (si pensi a lemmi come pastiche, persiflage, charge, hoax, travesty…). Né si possono trascurare le sfumature, le accentuazioni, gli investimenti di senso che il concetto di parodia ha subito nel corso della sua evoluzione storica e nella sfera delle sue utilizzazioni (cfr. Dane 1988), nella varietà dei linguaggi artistici (musica, pittura, scultura, teatro, cinema, ecc.).[75]

Tentando di ovviare alla confusione terminologica, ripercorriamo brevemente alcune delle note teorie del comico e del riso, per conoscere in che modo sono usati i diversi termini dai ogni pensatore; torneremo subito dopo ai modi con cui parodia e comicità si intrecciano e si chiariscono

---

[72] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977 [ed. or. *Le comique du discours*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1958].

[73] CHARLES LÉVÈQUE, «Le rire. Le comique et le risible dans l'esprit e dans l'art», in *Revue de deus mondes*, t.47, settembre 1863, p. 129, cit. in LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977 [ed. or. *Le comique du discours*, Bruxelles, Editions de l' Université de Bruxelles, 1974].

[74] JAMES BEATTIE, *Essays: on Poetry and Music, as they affect the Mind, on Laughter and Ludicrous Composition; on the Usefulness of Classical Learning*, London, Dilly ed., 1779, cit. in LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit.

[75] MASSIMO BONAFIN, GILDA POLICASTRO, «Premessa», *Moderna*, cit., p. 152.

rispettivamente, sfruttando soprattutto le intuizioni di Michail Bachtin, ma non dimenticando che essi sono legate a pratiche ben precise, ma non coincidenti, e rappresentano due fenomeni linguistici diversi, uno più facilmente circoscrivibile consistente nel “riuso” della parola esistente, l’altro più variegato, di ampio margine, relativo al tono e agli effetti di un genere del discorso. Il comico può servirsi e dipendere della parodia; la parodia dipende e si serve della “parola altrui”.

In *Le rire*[76] Henri Bergson diede una spiegazione filosofico-sociologica su riso e comicità, proponendo una nuova chiave di lettura appoggiata a numerosi esempi letterari, sopratutto tratti dalle commedie di La Bruyère e Molière. Per il filosofo francese il riso è ristretto all’ambito umano. Mentre non si ride di un paesaggio, si può ridere di animali oggetti, cogliendo in loro somiglianze umane; il riso si scatena in casi insensibilità temporanee, cioè in assenza di empatia con l’oggetto e inoltre è un atto sociale, che rafforza il gruppo che esclude qualcun altro. Nonostante le aperture alle funzioni ludiche il fulcro della teoria del filosofo francese è che il riso rappresenta una repressione dolce nei confronti della crudeltà del comico: il comico è una deviazione dal valore, ciò che deve essere punito, mentre il riso è il corrispettivo positivo, l’atto di ritorno all’ordine. Henri Bergson spiega il comico attraverso la propria visione vitalistica del mondo, e lo identifica con qualcosa al di fuori di essa: è comico tutto ciò che è pura ripetitività meccanicistica, schematizzazione e caricatura[77], e più precisamente, il meccanico applicato (*plaqué*) all’uomo, o meglio un “meccanismo sovrapposto alla vita”[78]. Quando si ride di una forma o un volto, di una gag o un gesto di un clown, si percepisce un’artificiosità o comunque una discordanza con le caratteristiche umane, viventi. Anche nei cosiddetti “comico di situazione” e “comico di parola” gli elementi che il filosofo riferisce come innescanti il riso, cioè la ripetizione, l’inversione e l’interferenza delle serie (nel senso delle situazioni teatrali) risalgono alla categoria di meccanismo, artificioso. Nella commedia le ripetizioni fanno sorgere il riso poiché il pubblico le riconosce, l’inversione poiché ne resta stupito e la mescolanza di situazioni, poiché

una situazione è sempre comica quando appartiene contemporaneamente a due serie di eventi assolutamente indipendenti, e può essere interpretata in due sensi del tutto diversi[79].

---

[76] HENRI BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Feltrinelli, 2001.

[77] Per un’analisi della caricatura nell’arte si confronti ERNST KRIS, *Ricerche Psicanalitiche sull’arte*, Torino, Einaudi, 1967.

[78] HENRI BERGSON, *Il riso*, cit., p. 36. A proposito del comico di situazione, egli afferma: “È comica ogni disposizione di azione e di avvenimenti che ci dà, inserite l’una nell’altra, l’illusione della vita e la sensazione netta di una sistemazione meccanica”, citato tra gli altri da GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 32. Il comico di parole è per Bergson la proiezione sul testo del comico di situazione, attraverso spostamenti; si può avere “inserendo un’idea assurda in uno stampo di frase stereotipata” e attraverso altre scelte retoriche di cui il filosofo dà esempi.

[79] Ivi, p. 62.

Nella distinzione bergsoniana tra comico e spiritoso anche il motto di spirito va fatto risalire alla vicenda teatrale, per mezzo della sottile distinzione tra lo spirito in senso lato, cioè il pensare in modo drammatico facendo agire le idee[80], e in senso stretto, cioè il "tratteggiare di sfuggita scene di commedia"[81].

Henri Bergson condivide con Luigi Pirandello la visione della società in cui il meccanismo e la falsificazione della forma (viene alla mente il concetto di maschera pirandelliana) rappresentano gli aspetti deleteri dell'uomo. Bergson affermava che presupposto del riso è "un'anestesia momentanea del cuore"; da ciò si comprende come l'interpretazione pirandelliana del riso data nel saggio *L'umorismo*[82] apparisse molto influenzata dal filosofo francese. Pirandello distingue il comico dall'umorismo: il primo è "l'avvertimento del contrario" che si ha quando si vive o assiste a una situazione in cui qualcosa non va per il verso giusto, il secondo è il "sentimento del contrario". Così esemplifica: una prima apparizione di una scena comica, ad esempio una vecchia ridicolmente truccata, fa ridere, ma una seconda riflessione sul motivo profondo del suo atto porta al compatimento, che trasforma la risata leggera in amara visione della "vita nuda".

Com'è noto, Sigmund Freud evidenzia nel riso alcuni tratti dei giochi infantili[83] visibili nella caricatura, nel motto e nel mimo. Lo psicanalista viennese aveva alle spalle molti studi di fisiologia del riso, tra i quali il più accreditato era stato a lungo «The physiology of laughter» del 1860, di Herbert Spencer, basato sulla cosiddetta teoria del risparmio energetico[84], da cui sembra trarre diversi spunti. L'effetto comico del ridere dipende, secondo Freud, dai due dispendi energetici: quello dell'immedesimazione del ridente che tenta di capire l'altro e quello dell'Io, allo scoprire che il movimento dell'altro (o se stesso) è sproporzionato oppure incongruo. Il riso sarebbe l'effetto della comprensione (e sensazione di piacere) della nostra superiorità[85] rispetto all'altro o al "noi stessi" dell'istante precedente, la cui espressione è uno scarico motorio della pulsione accumulata e diventata inutilizzabile. Il saggio freudiano più noto sul tema è, come si sa, *Il motto di spirito e la*

---

[80] Nelle parole di Henri Bergson: "vedere le cose *sub specie theatri*", p. 67.

[81] Ivi, p. 67.

[82] LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti, 1994 [1ª ed. Lanciano, Cararra Editore, 1908].

[83] Per Freud tutti i giochi dei bambini hanno funzione di autoaffermazione o di esorcizzazione di un dolore.

[84] HERBERT SPENCER, «The physiology of laughter», *Macmillan's Magazine*, march (1860). Secondo Spencer le emozioni si traducono nell'aumentata innervazione del sistema vasocostrittore, nella messa in opera di idee affini e di stimoli motori, effetti che si hanno quando il riso scaturisce per il surplus di energia che si ha nel passaggio da una situazione a forte intensità psichica a una più leggera (*descending incongruity*)

[85] A mo' di epigrafe, le parole di Thomas Hobbes: "La gloria improvvisa produce una smorfia chiamata riso", citato in GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit.

*sua relazione con l'inconscio*[86]: il concetto principale è che il motto, come il sogno nascerebbe dalla riemersione, attraverso condensazione, concisione, e traslazione di contenuti interdetti e avrebbe un lato ludico infantile; il motto tendenzioso e scurrile deriverebbe dalla volontà del "denudamento" del ridente verso l'oggetto del ridere. A parte l'interpretazione sessuale freudiana, anche qui si evidenzia la relazione triadica tra oggetto del riso, soggetto che suscita il comico e soggetto che ride, relazione aggressiva o meno, e costante in molti teorici del riso. Nel 1927 lo psicanalista viennese, ormai proponendo quella che resterà la propria sistematica della psiche (Io, Super-Io e Es), scrive *L'Umorismo*[87], saggio in cui lega tale prassi al sentimento "dell'invulnerabilità dell'Io": l'Io si protegge con l'umorismo per non soccombere alle ragioni della realtà ed interpretare i traumi come occasioni per ottener piacere.

Ernst Kris, uno dei seguaci più ortodossi delle teorie freudiane, studiando il comico nell'inconscio, nel sogno e nella caricatura[88], supera la distinzione di Freud tra "motto semplice" e "motto tendenzioso" e studiando la caricatura e i motti nell'arte e nell'estetica, sottolinea la componente di aggressività del riso, sulla scia della teoria hobbesiana del sentimento di superiorità (la "improvvisa gloria") del ridente[89]. Dal suo punto di vista il riso si rivela una manifestazione sociale, al contrario del sogno che è asociale, delle pulsioni appartenenti all'Es che il Super-Io non riesce a controllare. Questo avviene grazie ad una "licenza" dell'Io che si appropria del processo primario ed ammette i sentimenti aggressivi o sessuali; l'invenzione comica adulta contribuisce alla padronanza degli affetti, delle pulsioni primordiali, libidiche, aggressive su cui il Super-Io agiva bloccandole: l'energia psichica della repressione che si rivela inutile, è risparmiata e si libera in modo non lesivo per il soggetto. Il riso è una reazione che agisce nell'ambito della normalità, come nell'ambito della patologia il risparmio di energia psichica in eccesso è la mania; allo stesso tempo l'eccesso di energia psichica nella normalità si manifesta nel sublime, nel patologico nell'estasi, e il sublime, l'estasi e l'ispirazione sono studiati dall'autore anche in senso estetico. In tale contesto ha spazio anche la caricatura, la forma grafica del motto di spirito: questa, come il motto, si attua per mezzo del risparmio di repressione.

---

[86] SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit.

[87] ID., *L'umorismo*, in *Opere*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1985, vol. X.

[88] ERNST KRIS, *Ricerche Psicanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1988 [1ª ed. it. Torino, Einaudi, 1967].

[89] THOMAS HOBBES, *De homine*, trad. it a cura di Arrigo Pacchi, Bari, Laterza, 1984.

Tornando un solo momento a inizio del Novecento, ricordiamo che le avanguardie diedero ampio spazio al comico; il saggio del surrealista André Breton, *Antologie de l'Humour noir*[90], comparso nel 1939, riferendosi all'interpretazione baudelairiana di comico come *émanation* e *explosion*, e non facendo distinzioni tra comico e umorismo, ma citando alcuni scrittori esemplari (Swift, Sade, Lacenaire, Carroll), afferma che lo *humour* è un'arma per scardinare i confini storico-sociali in cui è chiusa l'umanità, un mezzo per raggiungere il vero; in particolare è legato all'automatismo psichico e al caso oggettivo (*hasard objectif*) con cui tipicamente i surrealisti interpretavano il mondo. Inoltre Breton si collegava alla seconda fase della visione freudiana di riso, quella del già citato saggio del 1927, dell'umorismo come trionfo del narcisismo dell'Io, che tende verso un SuperIo che a tratti diviene divino (così è la visione bretoniana del superomismo di Nietzsche nel senso di SuperIo freudiano), a tratti contempla la frammentazione della coscienza dovuta al distaccamento critico-umoristico. La teoria di Breton è interessante, in ogni caso, per una conoscenza dello *humour* nero come "perdita dell'io nel movimento verso l'altro"[91].

Il critico canadese Northrop Frye spiega la comicità nel proprio sistema di archetipi, cioè di "simboli comunicabili" che unificano l'esperienza letteraria ("un simbolo archetipo è un oggetto naturale con significato umano"[92]), che si ripetono nella letteratura come i cicli naturali. Gli archetipi intesi staticamente sono simboli, intesi narrativamente sono *mithoy*: quello dell'estate dà trama al *romance*, il *mythos* dell'inverno alla satira, l'autunno alla tragedia e la primavera alla commedia. A proposito di questo *mythos* Frye, puntando sulla forza di ribaltamento di universi, di regole, e di liberazione, che sono propri della teoria bachtiniana del carnevalesco, ma interpreta la dialettica della continua contraddizione come un elemento dello schema archetipico letterario, destinato a ripetersi in eterno senza liberazione effettiva.

Passando a una più recente lettura in chiave antropologica, possiamo ricordare come Fabio Ceccarelli si sia adoperato a una definizione di impianto bio-sociologico del riso[93]. La sua descrizione dei fenomeni inerenti al riso e al sorriso fa riferimento, di nuovo, a una relazione triadica, quella tra X e Z (i cosiddetti coridenti) che ridono di un oggetto Y. Tra X e Z sicuramente il messaggio è definito "amichevole", mentre tra X e Y e tra Z e Y, i messaggi sono "aggressivi", poiché tra i due coridenti e l'oggetto del riso il rapporto è di superiorità gerarchica; relazioni e

---

[90] ANDRÉ BRETON, *Antologia dello humour nero*, trad. it. a cura di M. Rossetti e I. Simonis, Torino, Einaudi, 1970 [ed. or. *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Édition du Sagittaire, 1940].

[91] GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., p. 104.

[92] NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969 [ed. or. *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957], p. 147.

[93] FABIO CECCARELLI, *Sorriso e Riso*, Torino, Einaudi, 1988.

messaggi sono comuni a primati e uomini. La spiegazione del riso è nella presunta esistenza di un "meccanismo scatenante innato" (detto MSI), una capacità apprendibile "di riconoscere una configurazione specifica di stimoli"[94], che può essere generata artificialmente da *zimbelli*, cioè "configurazioni stimolatorie schematiche" contenenti lo stimolo *r* (del riso) riconoscibile, e consistenti in oggetti, concetti, simbologie, ecc. Tale teoria contiene elementi della relazione triadica che fanno pensare alle teorie freudiana e bachtiniana, e gli elementi aggressivi che ricordano la teoria del "riso di esclusione" e "riso di accoglimento" del sociologo francese Eugène Dupréel[95].

Infine, ricordiamo l'approccio neoretorico di Lucie Olbrechts-Tyteca, la quale nel *Comico del discorso*, oltre che nel precedente *Trattato dell'argomentazione*[96] fa riferimento alla funzione del *delectare* del comico definita dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano[97]. L'argomentazione retorica, utile nelle vicende umane in cui non si possono usare le prove scientifiche (cioè relative al "certo") come dice Aristotele, è usata nei discorsi per convincere l'uditorio: tanto più sarà efficace quando meno dispendiosa, complessa o lunga. Ecco che il comico[98] riesce attraverso tante figure retoriche ad arrivare al cuore dell'ascoltatore: possiamo pensare, tra le altre figure retoriche, all'allusione, alla metafora, all'iperbole, all'enumerazione, all'allegoria, all'ironia, all'antifrasi, al nonsense, allo zeugma. La metafora specialmente, intesa come un'analogia condensata in cui restano espliciti solo un termine del "foro" e un termine del "tema"[99], si presta a molti usi comici, poiché può dar vita ad equivoci di comprensione attraverso la confusione volontaria o meno dei caratteri reali o metaforici dei termini. La comicità può insorgere nel discorso solo laddove il discorso sia argomentativo, vale a dire sociale e comunicativo, oppure nel discorso dimostrativo, qualora contenga elementi non coerenti, discordanti, inadeguati ai proprio contenuto o forma. Tra le teorie del comico citate

---

[94] Ivi, p. 120.

[95] EUGÈNE DUPRÉEL, «Le problème sociologique du rire», *Revue philosophique*, II, 1928, p. 234.

[96] CHAIM PERELMAN, LUCIE OLBRECHTS TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, Torino, Einaudi, 1976 [ed.or. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958].

[97] QUINTILIANO, *Istituzione oratoria*, Milano, Mondadori, 2007.

[98] Importante è sottolineare che, nonostante abbia definito ne *Il comico del discorso* il ridicolo (si veda oltre "Il ridicolo è la sanzione dell'accecamento" e "Il ridicolo è la sanzione della violazione d'una regola ammessa, un modo per condannare una condotta eccentrica che non è ritenuta abbastanza grave o pericolosa da esser repressa con mezzi più violenti", p. 18), l'autrice in altri momenti sembra non fare distinzioni sottili tra ridicolo e comico: "In considerazione degli scopi della presente ricerca, riteniamo che la distinzione non sia fondamentale. Possiamo ammettere tutt'al più che il ridicolo sia più legato al riso d'esclusione e il comico al riso d'accoglimento", ivi, p. 18.

[99] L'analogia è costituita da due termini di uguaglianza, il *foro*, generalmente più conosciuto, comprensibile, più concreto e il *tema*, il concetto, più astratto che si vuole spiegare paragonandolo al concetto già noto; il classico esempio è l'analogia tra la sera e il giorno e la vecchiaia e la vita, dove il primo è il foro e il secondo il tema. Eliminando nell'espressione i legami intermedi si ha, come si sa, una metafora.

dall'autrice si sono quelle di Bergson e di Dupréel; la teoria della sociologia del riso di Dupréel è anzi applicata per la teoria del comico del discorso.  Dice l'autrice:

Il ridicolo è la sanzione dell'accecamento, e non si manifesta se non in coloro per i quali questo accecamento è cosa indubbia [...] È ridicolo ciò che merita di essere sanzionato dal riso, quel riso che E. Dupréel nella sua eccellente analisi ha definito di esclusione.[100]

L'autrice conclude che il riso è dupréelianamente piuttosto di accoglimento che di esclusione, poiché mantenendosi tipico del discorso argomentativo, e dato che l'argomentazione implica un accordo e una buona volontà da parte dell'uditorio, prevede un dialogo, confermando che la comunicazione è una prerogativa umana e la non comunicazione è l'eccezione.
In ultimo, ma non per importanza, l'indispensabile riferimento per chiunque si voglia accostare allo studio del comico-parodico, il russo Michail Bachtin, la cui teoria del carnevalesco, della parodia, del "realismo grottesco" e "basso" materiale-corporeo[101] ha ispirato tanti critici e scrittori, e che approfondiamo più oltre con maggiori dettagli.

### *I.* ***1. 3. La parodia e il Carnevale***

Le parodiste ne ravale pas plus une bonne tragédie que l'auteur comique ne ravale l'humanité. Il obéit à la nature particulière de son esprit, qui lui fait voir sous une forme plaisante ou grotesque, ce que d'autres ont considéré d'un côté sérieux.
Abate C. Sallier, *Discours sur l'origine et sur le caractère de la Parodie*.

Proseguendo nella direzione di una ricerca della funzione critica della pratica parodica, possiamo notare come Massimo Bonafin descriva la parodia, oltre che come riutilizzo caricaturale delle opere serie, come uno strumento artistico-letterario di critica sociale verso le strutture di potere o l'ideologia dominante. Per far ciò Bonafin analizza i più noti esempi di forme parodiche, che influenzarono la letteratura successiva, ma non dimentica gli studi antropologici e storici che hanno spiegato non poche connessioni tra la società e i testi. Michail Bachtin la lega ai concetti di *dialogismo* e di *cultura ufficiale* e *non ufficiale*, con uno sguardo anche al folklore, alla semiotica, all'antropologia.[102]

---

[100] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit.

[101] MICHAIL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp. 24-29.

[102] MASSIMO BONAFIN, *Contesti della parodia*, cit.

Ne *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, infatti, distingue la "cultura ufficiale", monolitica, seria, autoritaria, immobile, dalla cultura "non ufficiale" ovvero burlesca e carnevalesca, basata sul ribaltamento delle regole e che ha come origini antropologiche le feste popolari, dicotomia da non confondere con i concetti sociologici di cultura dominante e subordinata. Bachtin riconosce simboli carnevaleschi non solo nel Carnevale medievale, ma in tutte le manifestazioni popolari legate ai ritmi circolari della vita e della natura con la funzione di scardinare le regole sociali con intenzioni rigeneratrici. In fondo, però, non riporta un elemento che molti storici, studiosi di letteratura e antropologi hanno rilevato nelle feste popolari medievali collegabili con le forme letterarie parodiche e con i generi comici del discorso orale, cioè la funzione secondaria che esse mantengono nella ricomposizione dell'ordine sociale apparentemente scardinato. Così, l'antropologo Georges Balandier in *Antropologia politica*[103] spiega come il legame tra potere e sacralizzazione sia giustificato dalla paura della classe potente di perdere il proprio dominio con il ritorno del caos, e come il potere abbia bisogno di rituali di rinnovamento che riconfermino le gerarchie, soprattutto nelle fasi d'interregno. I riti sono solitamente rappresentazioni caotiche che inscenano i rapporti gerarchici, come ad esempio in alcuni regni africani citati da Balandier:

Provocando l'irruzione del sacro e ristabilendo nell'agitazione e nell'abbondanza una sorta di caos originario che riporta al momento della creazione prima, la festa si presenta come una delle più complete di queste iniziative di rinnovamento[104].

Dal punto di vista semiotico anche le teorie di Jurij M. Lotman[105] e Boris A. Uspenskij[106] sembrano aver legami molto stretti con quelle sul comico carnevalesco di Bachtin. Insieme scrivono diversi saggi in cui teorizzano la distinzione tra cultura e non-cultura, che dal punto di vista semiotico definiva una dicotomia, un rapporto complementare tra un sistema di segni e simboli ufficiali, che fa parte della struttura, e un sistema di simboli *extrasistemici* che corrispondono alla para-struttura. Esiste un'interdipendenza dei due sistemi: in alcuni casi culturali e letterari oltre che sociali i simboli extrasistemici vengono entrano nel sistema ufficiale e viceversa. Nel primo sistema vige la coerenza tra contenuto e forma; nel secondo no, e non essendo necessaria l'opposizione estetica tra

---

[103] GEORGES BALANDIER, *Anthropologie politique*, Parigi, 1967 [trad. it. *Antropologia politica*, Etas Kompass, Milano 1969].

[104] Ivi.

[105] JURIJ MICHAJLOVIČ LOTMAN, BORIS ANDREEVIČ USPENSKIJ, «Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)», in *Strumenti critici*, 42-43 (1980), pp. 372-416; ID., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1980; ID., *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Parma, Pratiche, 1980; ID., *Tipologia della cultura*, a cura di R. Facciani, M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 2001.

[106] ID., *Sul meccanismo semiotico della cultura*, in *Tipologia della cultura*, cit.

corretto-scorretto, vero-falso, diviene molto frequente il travestimento, la mescolanza e la contraddizione. Secondo Lotman e Uspenskij i due sistemi prevalgono o soccombono nei diversi periodi storici.

L'evoluzione positiva del Carnevale consentì certamente di ridefinire i comportamenti vietati su un nuovo piano estetico: chierici, giullari, goliardi, studenti universitari avevano tutte le potenzialità stilistiche, retoriche, culturali per dare dignità letteraria a quelle che erano manifestazioni fattuali, creando "i testi carnevalizzati", per far esplodere, dall'interno del sistema, "dal basso una sorta di classe culturale intermedia"[107]. La cultura carnevalesca tardomedievale e rinascimentale è la fonte culturale, ideologica e simbolica della parodia: l'opera parodica che più ha dimostrato, secondo Bachtin, di aver attinto dai simboli folklorici di ribaltamento delle gerarchie, di rinnovamento, per mezzo dei rituali di incoronazione e scoronazione e dell'esaltazione del "basso" materiale-corporeo è difatti *Gargantua e Pantagruele* di François Rabelais.

In *Gargantua e Pantagruele* la mescolanza di colto e faceto, alto e basso, il corpo grottesco con un dentro e un fuori mescolati e confusi con il resto del mondo, con teorie fisiche dei quattro elementi e spiegazioni mediche che si rifanno tutte al *Corpus Hyppocraticum* in voga presso il medico Paracelso e la facoltà di Medicina di Montpellier, l'abbassamento delle alte gerarchie, l'esaltazione continua dei bisogni fisici (il cibo, il bere, le escrezioni, la poltroneria, il sesso), sono elementi del comico carnevalesco che finiscono in una dispersione dei valori della vita sociale: il contrario dalla cultura alta basata sul modello del dramma. Per Bachtin Rabelais abbassa il tono della *diànoia*, cioè il tema dell'opera, limitato all'esplodere delle funzioni corporali, con lo scopo di provocare un riso quasi rituale.

Il volgare, l'osceno, letteralmente il "turpe" nella traduzione di ἀισχρολογία, era nella definizione del riso[108] di Aristotele, quando classificando i generi letterari nella *Poetica*, divideva la commedia in "volgare" e "urbana" relativamente a contenuto e linguaggio bassi o borghesi; allo steso modo nel II libro del *De oratore*, il *De ridiculis*, Cicerone spiega:

L'idea conveniente al riso è ristretta alle questioni in qualche misura caratterizzate dall'indegno, dall'indecente e dal difforme. Infatti la causa principale, se non unica, del riso concerne il genere di osservazioni che derivano o mostrano, in un modo che non è in sé sconveniente, qualcosa di per sé sconveniente e indegno.

---

[107] MARIA CORTI, «Modelli e antimodelli nella cultura medievale», in *Strumenti critici*, 12 (1978), 35, p.17.

[108] Secondo la *Poetica* di Aristotele, il riso porta ad una eutropía, cioè una "energia positiva" e all'eunoía, "buona predisposizione d'animo", vicine alla catarsi tragica.

La dimensione principale del Carnevale è il riso, che per tradizione ha assunto un significato positivo, dal mondo classico al tardo medioevo, quando per vari motivi storici è passato da consuetudine artistica diffusa a pratica malvista. Da Aristotele a Boezio, da Marziano Capella e Cassiodoro, infatti, il riso era visto come il "sentimento che distingue l'uomo dalle bestie"[109]. Il riso era diffuso presso chierici, giullari, studenti universitari goliardi, che partecipavano alle feste delle Calende[110]; il *risus* di Natale si avvicendava al *risus Paschalis*, erano diffuse i *Festa Asinorum*, i *Festa Fatuorum*, *Festa Stultorum*, *Festa Innnocentium*, che confluirono poi tutte nel Carnevale, calendarizzato tra le festività religiose. In tali occasioni venivano composte o declamate opere dialogiche (scritte o orali, latine o volgari), di cui Bachtin parla approfonditamente: teatrali, poetiche, o satiriche come le soties (dialoghi dei *sots*, gli sciocchi), comiche come i *fabliaux*, i *blasons*, le *diableries*, le parodie di liturgie, vangeli ed inni cattolici. La parodia religiosa altomedievale di maggior eco fu forse la *Coena Cypriani*, che anche Umberto Eco, attento lettore del Medioevo e di Bachtin[111], cita ne *Il nome della rosa*:

Proibita o vituperata dai più austeri tra i maestri dei novizi, non c'è tuttavia convento in cui i monaci non se la siano sussurrata a voce, variamente riassunta e riaggiustata, mentre taluni piamente la trascrivevano, asserendo che sotto il velo della giocondità essa nascondeva segreti insegnamenti morali. [112]

La *Coena Cypriani* era un'opera, attribuita a San Cipriano, del IV o V secolo e riscritta in latino da Rabano Mauro nel IX secolo, a metà tra la parodia e la satira, che travestiva alcune note cene evangeliche come la cena di Canaa narrata da Giovanni e la parabola del banchetto di nozze raccontata da Matteo, evidenziando i lati grotteschi, triviali e scatologici. Erano, quindi, spesso i chierici che componevano parodie di testi sacri avvicinandosi al sentire "realistico" popolare, con intenzioni critiche dei modi immorali delle classi ecclesiastiche, come ad esempio fu per il *Tractatus Garciae* (*Trattato di Garcia di Toledo*) o *Garcineida*, scritto da un chierico toledano nel 1099 per criticare la cupidigia degli ecclesiastici.

---

[109] JOACHIM SUCHOMSKI, *"Delectatio" und "Utilitas". Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*, Francke Berna-Monaco 1975, cit. in MASSIMO BONAFIN, *Contesti della parodia*, cit., p. 112.

[110] Le *Calendae*, di origine romana, divennero feste dei suddiaconi e dei chierici ubriachi, secondo le testimonianze di chierici parigini nel 1144; così la *libertas decembrica* pagana e i giochi legati ad essa, assorbita e cristianizzata nella Francia del XII secolo. Altra festa pagana erano i *Cervula*, o *ludi profani*, stigmatizzati da Sant'Agostino.

[111] Umberto Eco, in «The frames of comic freedom», in *Carnival!*, New York, Mouton Editions, 1984, pp. 1-9, muove tuttavia ferme critiche al sistema bachtiniano del Carnevale rito di liberazione: "The hyper Bachtinian ideology of carnival as actual liberation may, however, be wrong".

[112] UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, p. 440.

Il folklorista italiano Giuseppe Cocchiara si è unito alle schiere di coloro che hanno studiato il mondo carnevalesco, con *Il mondo alla rovescia*[113] e *Il paese di Cuccagna*[114], che presentano una dettagliatissima analisi di questo filone culturale celebre nei secoli passati; il primo testo ad esempio chiarisce le caratteristiche dei mondi rovesciati (raffigurati o raccontati):

Tali rappresentazioni, anche quando sono appena enunciate, obbediscono, a volte, anche alla volontà di ipotizzare una realtà utopistica per ammaestrare e insegnare[115].

Cocchiara ricorda i reperti sumeri ed egiziani del 3000 a.C. rappresentanti topi che mangiano gatti ed altre situazioni naturali ribaltate, che conducono alla tradizione filosofica e letteraria, divenuta topica, degli *adunata* greci o *impossibilia* latini, le rappresentazioni di situazioni paradossali, false o iperboliche, con finalità apotropaiche e consolatrici (ad esempio nella mitica *Età dell'oro* in modo autonomo la terra produce i frutti e i buoi si aggiogano all'aratro), allegoriche, didascaliche. Nel mondo greco gli *adunata* compaiono nelle commedie di Aristofane, in alcuni frammenti di Archiloco e Callimaco, nelle favole di Esopo. Nel Medioevo basta ricordare i *Carmina Burana* (XII-XIII sec.), canti satirici e polemici, in cui lo scardinamento della norma è l'allegoria del disordine del mondo, i componimenti dei "chierici vaganti", intellettuali liberi e critici. In proposito Cocchiara dice:

I chierici vaganti furono i testimoni più fedeli del loro tempo. La libertà e l'indipendenza che assunsero nei confronti di ogni principio di autorità e di rispetto della tradizione dette alla loro poesia quella veste satirica che fu in aperta ribellione ad un mondo del quale volevano correggere lo spirito e la direzione di vita[116].

Umberto Eco spiega le teorie bachtiniane sul Carnevale e sul mondo folklorico, ricordando che il Carnevale scardinava e contemporaneamente riconfermava l'ordine sociale, poiché le forme narrative ed artistiche che lo accompagnavano, avevano una funzione didascalica. Eco inoltre, partendo dal concetto di carnevalesco, definisce un'idea diversa, quella dell'umorismo, lo *humour*, detto *cold carnival* ("freddo", "cerebrale"); esso mina le radici del potere, in modo analogo al comico, ma non può essere assimilato a quest'ultimo. Nonostante l'energia critica dello *humour*, l'uomo non è in grado di mantenere se stesso in uno stato di anarchia:

---

[113] GIUSEPPE COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1963.

[114] ID., *Il paese di Cuccagna*, Torino, Boringhieri, 1980.

[115] ID., *Il mondo alla rovescia*, cit., p.18.

[116] Ivi, p. 113.

Humour does not pretend, like carnival, to lead us beyond our own limits. It gives us the feeling, or better, the picture of the structure of our own limits. It is never off limits, it undermines limits from inside. It does not fish for an impossible freedom, yet it is a true movement of freedom. Humour does not promise us liberation: on the contrary, it warns us about the impossibility of global liberation, reminding us of the presence of a law that we no longer have reason to obey. In doing so it undermines the law. It makes us feel the uneasiness of living under a law - any law.[117]

La cultura popolare che ha dato vita al comico carnevalesco è alla base di alcune rappresentazioni del diverso molto evidenti nel Medioevo, nel Rinascimento e nell'epoca della Controriforma: da Iacopo da Sanseverino, che nel *Libro piccolo di meraviglie*[118] racconta di aver visto a Oriente nella leggendaria terra del Prete Gianni, uomini giganteschi e piccolissimi, altri con un occhio in mezzo alla fronte o senza collo, ai *Carmina Burana*, al *Decameron* del Boccaccio; dalle spaventose pitture di donne a cavallo di scope, con fusi e arcolai di Hieronymus Bosch, ai Trionfi della Morte e dei Carnevali di Peter Bruegel; dalle *Novelle* tra il vero e il mirabile dell'umanista milanese Matteo Bandello[119] ad altre novelle orientali, delle *Mille e una notte*, su cui Gianni Celati regala un bel commento:

Ogni racconto è un inganno; nessuno è al servizio d'una verità: tutti servono solo per sospendere il tempo di vita, di novella in novella, di giorno in giorno[120].

E ancora, dal *Baldus*[121] di Teofilo Folengo, al *Cunto de li Cunti*[122] di Giambattista Basile in cui le narratrici sono donne orribili[123], al *Quijote* di Cervantes che ribalta la visione della realtà attraverso gli occhi del suo protagonista uscito di senno.

---

[117] UMBERTO ECO, «The frames of comic freedom», cit., p. 8.

[118] MARZIANO GUGLIELMINETTI, «Introduzione», in *Libro piccolo di meraviglie di Jacopo da Sanseverino,* Milano, Serra e Riva Editori, 1985.

[119] ELISABETTA MENETTI, «Il Decameron e le Novelle di Bandello: riusi e variazioni», *Studi sul Boccaccio*, vol XXXIV, 2006.

[120] GIANNI CELATI, *Lo spirito della novella* in *Griseldaonline. Una rivista letteraria nell'era digitale*, a cura di Elisabetta Menetti, Bologna, Archetipolibri, 2008.

[121] TEOFILO FOLENGO, *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, Torino, UTET, 2006.

[122] GIAMBATTISTA BASILE, *Il racconto dei racconti* [*Lo cunto de li cunti*] a cura di Alessandra Burani, Ruggero Guarini, Milano, Adelphi, 2010.

[123] Rovesciando i canoni della bellezza femminile stilnovista Basile presenta Zeza, "la sciancata", Cecca "la storta", Meneca "la gozzuta", Tolla "la nasuta", Popa "la gobba", Antonella "la lumacosa", Ciulla "la labbrona", Paola "la strabica", Ciommetella "la tignosa", Iacova, "la squacquarata".

L'idea di parodia-carnevalesca bachtiniana è ancora vivida nella letteratura contemporanea: già Gianni Celati vi basa i suoi primi romanzi della cosiddetta trilogia[124], dopo *Comiche*[125], che riproducono in stile orale un certo novellare italiano di antiche origini, e vi ragiona in un importante saggio, *Finzioni occidentali*[126]; ma ancor prima il suo mentore, Italo Calvino, ne sottolineava la portata rivoluzionaria. Riproponendo la teoria bachtiniana nel saggio *Il mondo alla rovescia*[127], definiva il riso l'unico modo per cogliere la variabilità e ricchezza infinita della realtà:

Le arti plastiche si sono già poste il problema di stabilire una comunicazione erotica con i materiali e gli oggetti della nostra più squallida vita quotidiana. La letteratura può seguire la stessa via inventando una comunicazione di segni sessuali sul piano linguistico più basso (quello della fine del mondo di Beckett o quello della regressione dell'uomo di massa di Sanguineti) o immaginando rapporti sessuali non antropomorfi (come ho tentato io, raccontando amori di molluschi i di organismi unicellulari). Ho citato adesso esperienze letterarie che si svolgono sotto il segno del riso. Come volevo dimostrare, solo il riso - irrisione sistematica, falsetto autoderisorio, smorfia convulsa - garantisce che il discorso è all'altezza della terribilità del vivere e segna una mutazione rivoluzionaria.[128]

Ermanno Cavazzoni sostiene che avere degli stilemi è utile non tanto per essere indirizzati nella scrittura, quanto per discostarvisi:

...O manierarli, portarli a degli stereotipi, in modo che avendo degli stereotipi poi ci si può scherzare, ribaltandoli, modificandoli.[129]

Vi sono Carnevali tradizionali italiani che ripropongono gli stessi valori rivoluzionari dei *Festa* medievali analizzati da Michail Bachtin: così il Carnevale ladino (nelle valli trentine di Fassa, Cembra, Fiemme, Non, dei Mocheni) ha simbologie vistosamente simili a quelle che abbiamo

---

[124] GIANNI CELATI, *Le avventure di Guizzardi* [Torino, Einaudi 1972], *La banda dei sospiri* [Torino, Einaudi, 1976], *Lunario del paradiso* [Torino, Einaudi, 1978] che sono stati raccolti in *Parlamenti buffi,* Milano, Feltrinelli, 1989.

[125] ID., *Comiche*, Torino Einaudi, 1971.

[126] ID., *Il tema del doppio parodico*, in *Finzioni Occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi 2001 [ed. or.,Torino, Einaudi, 1975].

[127] ITALO CALVINO, «Il mondo alla rovescia», in *Pirelli*, n. 1-2 (1970). Cfr. ID., «Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)» in *Caffè*, n. 2, luglio-settembre (1970) e la traduzione italiana a cura di Guido Almansi del testo originale inglese «Considerations on Sex and Laughter», pubblicato in *20th Century Studies*, n. 2, (1969), ora entrambi in ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2011.

[128] ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 261.

[129] ERMANNO CAVAZZONI, «Intervista», in Appendice.

delineato.[130] Una breve parentesi sulle simbologie: le maschere ladine si chiamano *facera* ("faccia" che copre i volto) e *mèscra* (la maschera vestita); esse hanno significato solo quando sono "agite". Se vogliamo analizzare i significati simbolici sottesi a tali riti dobbiamo ricordare come la società ladina pre-contemporanea fosse attraversata dall'antagonismo tra i celibi che aspiravano a diventare *vejins* (vicini) dei proprietari terrieri per appropriarsi dei boschi e campagne (*vicinia*) inalienabili e comunali secondo il regolamento della *Communitas Vallis*; affinché il diritto *de jure* diventasse *de facto*, era necessario figurare come capofamiglia indipendente. I giovani celibi (*coscric*) dai quattordici anni in poi si raggruppavano nelle società giovanili, con funzioni organizzative delle feste[131]. Durante i Carnevali e i matrimoni, le maschere della Società dei Giovani andavano in testa al corteo di popolani sposati realmente o per finzione carnevalesca e li sottoponevano ad azioni rituali aggressive, sottolineando così la differenza di status sociale, ad esempio insultando le donne e scherzando alle spese dello sposo. Si capisce allora perché i coscric rivestano i panni delle maschere-guida (il *Bufon*, il *Laché* e i *Marascòns*), che con le maschere belle e le maschere brutte partecipano alle cerimonie nuziali; si comprende anche perché le maschere dei Lachè, Marascon e Bufon, rappresentino i giovani "socialmente asessuati", tanto che la *mondura* (il costume) mescola tratti femminili (colletto di pizzo, pendagli, collane, pettorina) e maschili (calzini bianchi, i pantaloni neri al ginocchio e scarpe). Inoltre, si comprende perché nelle faceres dei Bufon, Lachè e Marascons siano dipinti animali che simboleggiano la metamorfosi come salamandre, rane, tritoni, farfalle. Le rappresentazioni sono significative del ribaltamento carnevalesco di usi e consuetudini naturali: improbabili arature invernali, giovani che sopraffanno gli anziani, riti funebri felici e letture dei testamenti, morte dell'inverno. Vi sono molti riferimenti alla morte come preludio a nuova vita, proprio come evidenziato da Propp negli studi sulle feste agrarie russe, i cui riti funebri spesso terminavano in banchetti e danze[132]. Inoltre, come visto, la morte, il falò e la resurrezione erano simbologie presenti anche nei testi parodici medievali come l'*Unguentarius*. Nelle *Mascherede del Molin de Veias*, ad esempio, le vecchie escono dal mulino trasformate in giovani; nelle *Mascherede degli Sposh*, i giovani celibi travestiti da sposi raccolgono doni di casa in casa; nelle *Mascherede de la caeria* (dell'aratro), si finge di seminare in mezzo alla neve; nel *Costrit te Ceston* (il coscritto nella gerla) una (finta) vecchia porta sulle spalle un giovane.

---

[130] L'importante fonte da cui ho tratto notizie sul Carnevale fassano è il catalogo a cura di FABIO CHIOCCHETTI, *Faceres. Maschere lignee del Carnevale di Fassa* [catalogo della Mostra a San Giovanni – Vigo di Fassa, Istituto Culturale Ladino, 15 luglio – 6 agosto; Campitello di Fassa, Sala Consiliare, 12 agosto – 6 settembre 1988].

[131] Ad esempio la Società della Bandiera di Canazei nasce intorno agli anni Cinquanta del Novecento

[132] VLADIMIR PROPP, *Il riso rituale nel folklore*, in *Edipo alla luce del folklore*, cit. , p. 141.

Questa piccola digressione sul caso esemplare del Carnevale ladino per evidenziare come siano vistose ancora oggi gli elementi teorizzati da Bachtin, cioè ribaltamento parodico, esaltazione del basso materiale-corporeo, confusione di genere, disinteresse verso le norme di comportamento e di linguaggio: le *mescres* e le *faceres* "da bello" sono belle esclusivamente per la proporzione di forme e lineamenti; le *mescres* e le *faceres* "da brutto" sono grottesche e sgraziate. Nel periodo del Carnevale la società ladina, come tutte le altre società tradizionali analizzate da critici e antropologi come Cesare Poppi, subisce un attacco

costantemente pregiudicato nei suoi effetti dal fatto che il buffone è appunto un «folle», *pien de merda* a dirla nei termini propri del Carnevale fassano[133].

### *I. 1. 4. La parodia e il dialogismo di Michail Bachtin*

La teoria bachtiniana del Carnevale e del comico parodico ci conduce alla citazione almeno di un altro concetto fondamentale per il critico russo, cioè il *dialogismo*. In *Estetica e romanzo* Michail Bachtin spiega:

La filosofia del linguaggio, la linguistica e la stilistica postulano un rapporto semplice e immediato del parlante con la sua "propria" e unitaria lingua e la semplice realizzazione di questa lingua nell'enunciazione monologica di un individuo [...] Le varie tendenze della filosofia del linguaggio, della linguistica e della stilistica nelle varie epoche (e in stretto legame con i vari concreti stilo poetici e ideologici di queste epoche) e i concetti di *sistema della lingua*, *enunciazione monologica* e *individuo parlante* hanno immesso diversi significati ma il loro contenuto fondamentale resta stabile. Questo contenuto fondamentale è condizionato dai destini storico sociali delle lingue europee e dai destini della parola ideologica [...] Questi destini e compiti hanno condizionato sia determinate varietà di genere della parola ideologica, sia determinate tendenze ideologico-verbali e infine una determinata concezione della parola e, in particolare, della parola poetica, concezione che è diventata la base di tutte le tendenze stilistiche. [...] Queste forze sono le *forze dell'unificazione e della centralizzazione del mondo ideologico-verbale* [...] Ci riferiamo non al minimo linguistico astratto di una lingua comune [...] che garantisca [...] comprensione nella comunicazione pratica. Noi prendiamo [...] la lingua *ideologicamente saturata,* la lingua come concezione del mondo e persino come opinione concreta, lingua che garantisca il *massimo* di reciproca comprensione in tutte le sfere della vita ideologica[134].

La parodia è una forma di *intertestualità*, diremmo noi genericamente usando il termine coniato dalla semiologa Julia Kristeva, la più rappresentativa tra le intertestualità, secondo Michail Bachtin.

---

[133] CESARE POPPI, «Il bello, il brutto, il cattivo. Elementi di analisi simbolica ed estetica delle maschere della Val di Fassa», in *Faceres. Maschere lignee del Carnevale di Fassa*, cit., p.27.

[134] MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 77-79. I corsivi sono miei.

La Kristeva usa questo concetto nel 1967, nella sua opera di reinterpretazione di Bachtin[135]. Questi in realtà non parla di intertestualità, ma piuttosto di "pluristilisticità, plurivocalità, plurivocità"[136] della parola romanzesca; d'interdiscorsività soprattutto riguardo la parodia intesa come prodotto *dialogico* che più di altre modalità discorsive è in grado di provocare il riso. La parodia infatti è uno strumento dialogico diverso dalla semplice stilizzazione[137] e può avere gradi alti o bassi di dialogicità.

La parodia secondo Bachtin ha "gradi bassi di dialogicità", nel caso di un testo parodiante che ribalta il senso del testo parodiato, negando i contenuti negativi e positivi, e creano un antimodello; possiede bassa dialogicità nel caso di un testo parodiante che quasi corrisponde al parodiato, quasi annullandosi nel proprio "pre-testo"; Bachtin definisce tali esempi "parodia letteraria esteriore e ironia romantica"[138]. Il punto medio invece è rappresentato dalla parodia riuscita e costruttiva, ad altro grado di dialogicità, esemplificata dal *Don Chisciotte*, che riprende le forme del genere ma scardina la visione letteraria del mondo, creando un testo nuovo portatore di valori originali, ideologie, gusti, tono e rapporto con il pubblico del tutto nuovi, e in grado da vita a un nuovo genere. Bachtin contempla anche la scrittura della "parola letteraria del romanzo" priva di dialogicità, fornendo l'esempio del romanzo *La patria delle cicogne* di Prišvin, che nasce come studio metaletterario e "si trasforma in un romanzo filosofico, privo di ogni parodia, sulla creatività"[139].

Dal concetto di plurivocità fattuale dell'ambiente in cui agisce la lingua letteraria scaturiscono altri concetti: che ogni opera è "la replica di un dialogo"[140], concetto legato anche alla retorica e

---

[135] JULIA KRISTEVA, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», in *Critique*, 239, aprile (1967) pp. 438-65, cit. in GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit. Ferroni ricorda che nell'interpretazione dell'autrice quella di Bachtin è un'equivalenza tra contestazione del codice linguistico ufficiale e contestazione delle norme ufficiali.

[136] MICHAIL BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, trad. it. a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001 [1ª ed. it. Torino, Einaudi, 1979], p. 70 sgg.

[137] Stilizzazione è un termine definito da Tynjanov, e che Genette in *Palinsesti* chiama *caricatura* o *forgerie*, a seconda che abbia intento satirico o serio.

[138] MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 221.

[139] Ivi.

[140] Ivi, p. 82.

all’intenzione dello scrittore di rivolgersi sempre a un ascoltatore[141]; che la lingua unitaria che riflette le stratificazioni storiche e culturali tentando di amalgamarli e centralizzarli non è un dato, ma “un obiettivo da raggiungere [che] in ogni momento della vita linguistica si contrappone all’effettiva pluridiscorsività”[142]. La pluridiscorsività è alla base dello stile comico carnevalesco, del riso buffonesco dei saltimbanchi, dei *fabliaux* e delle opere parodiche medievali e di un secondo tipo più evoluto di romanzo umoristico, cioè quello in cui si mescolano voce del protagonista e del narratore e si dice sagacemente la verità attraverso lo smascheramento parodico della menzogna (come nel *Don Chisciotte* e *Gargantua e Pantagruele*). Bachtin così conclude:

La stratificazione della lingua letteraria, la sua pluridiscorsività è dunque la premessa necessaria allo stile umoristico, i cui elementi devono proiettarsi su vari piani linguistici.[143]

Alcuni degli autori umoristici inseriti nel canone bachtiniano sono De Foe, Smollet, Sterne, Fielding, Dickens, Lewis, Radcliffe, Walpole, Hippel, Jean-Paul, London, Sue. La pluridiscorsività si lega al concetto di dialogismo (dialogicità), definito come presenza di più voci e più visioni del mondo, più ideologie, all’interno dello stesso testo narrativo, e Bachtin espone la propria teoria in *Dostoevskij*[144]. In Bachtin la dialogicità della coscienza si esprime artisticamente nei romanzi di Dostoevskij, tanto che il critico li definisce “romanzi polifonici”; filosoficamente, invece, per Bachtin il pensiero di Dostoevskij è espresso monologicamente, anche se dialetticamente, poiché non esprime il divenire della società ma solo il sussistere contemporaneo di più voci:

L’eccezionale capacità artistica che Dostoevskij ha di vedere tutto sotto il profilo della coesistenza e dell’interazione è la sua grandissima forza ma anche la sua grandissima debolezza [...] In ogni voce egli ha saputo sentire due voci discordanti, in ogni espressione l'incrinatura e la disposizione a passare a un’altra, opposta espressione [...] Ma tutte queste contraddizioni e dialogicità non sono divenute dialettiche, non si sono messe in movimento lungo un cammino temporale, lungo una linea

---

[141] Ne *L’Espresso*, n. 29, 18 luglio 1996, p. 170, UMBERTO ECO rispondeva a Sebastiano Vassalli sulla funzione di auto-comprensione dello scrivere per uno scrittore: “Il fatto è che, quando io parlo del Lettore (con la elle maiuscola), io non sto pensando a una signora o a un signore in carne e ossa, o a una categoria sociologicamente esistente. Questo lo fanno, e giustamente, i pubblicitari, che si pongono il problema del "target", del loro bersaglio o destinatario, perché debbono sapere se il prodotto va venduto alle casalinghe, agli appassionati della velocità, a chi soffre di traspirazione fastidiosa. Quando io parlo di Lettore parlo di un interlocutore la cui natura e reazione va iscritta nel testo stesso, penso al testo come a un lavoro di costruzione di colui o colei che ne dovrà diventare il lettore esemplare, nel senso in cui Leopardi nell'Infinito costruisce la figura ideale di chi, con lui, sappia ben guardare oltre la siepe. (...) Un autore che non si ponga di fronte il fantasma di questo Altro, disperatamente sperando che possa concretizzarsi da qualche parte, secondo me non riesce neppure a iniziare se stesso.

[142] MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 78.

[143] Ivi, p. 119.

[144] MICHAIL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002 [1ª ed. it. Torino, Einaudi, 1968].

in divenire, ma si sono dispiegate sullo stesso piano come coesistenti e contrastanti [...] come eterna armonia di voci non fuse tra loro o come loro irrefrenabile e irrimediabile contrasto.[145]

Ciò va riferito alla personale situazione dostoevskijana di incapacità di allinearsi su una posizione ideologica, in continuo conflitto tra il socialismo materialista rivoluzionario e la religiosità conservatrice; perché si abbia la parola non monologica, ma bivoca e "polisensa" non serve che si abbiamo differenti linguaggi, stili, dialetti o gerghi; viceversa un testo caratterizzato da coincidenza tra parola dell'autore e parola altrui può contenere la parola a due voci (l'esempio appunto di Dostoevskij).[146] Bachtin si rivolge poi ai generi letterari antichi come i mimi di Sofrone (citati come dicevamo da Aristotele), la satira menippea, i dialoghi lucianei e il dialogo socratico, la letteratura dei simposi, la poesia bucolica, la favola che comprendevano diverse voci contrastanti all'interno di essi, tanto da essere chiamati serio-comico (relativi all'ambito serio-ridicolo, σπουδογέλοιον) contrapponendosi ai generi seri come l'epopea, la storiografia, la tragedia.
L'idea di romanzo polifonico inteso come espressione di voci contrastanti e non confondibili, ma dialoganti, si lega all'idea di parodicità espressa nell'opera su Rabelais. Il concetto bachtiniano di parola bivoca, filtrato attraverso l'idea di comicità, ci conduce ai modi letterari dell'ironia, dell'umorismo e della parodia ("modi" poiché se l'ironia è in senso stretto una figura retorica, le altre due dimensioni del discorso non lo sono, ma si servono di tropi, tra i quali può figurare l'ironia tra le altre figure retoriche). La parola bivoca si ha in un testo che riprende un altro testo attivamente, dialoga con esso, in modo che non sia un semplice esercizio letterario come il *pastiche*, la citazione, la stilizzazione. Bachtin parlava, tra l'altro, di diversi tipi di parole letterarie bivoche, come la "polemica nascosta", quando uno scrittore tiene in conto le potenziali repliche o reazioni dell'uditorio, o la "dialogicità nascosta", ovvero il parlare in implicita risposta a un dialogo sottinteso.[147] Trattando invece la stilizzazione, il critico russo dice che essa stilizza lo stile altrui subordinatamente all'intenzione di chi scrive.
Diversamente, nella parodia:

l'autore, come nella stilizzazione, parla con la parola altrui, ma, a differenza della stilizzazione, egli introduce in questa parola un'intenzione che è direttamente opposta all'intenzione altrui. La seconda voce, insediatasi nella parola estranea, si scontra ostilmente qui con l'antico padrone della

---

[145] Ivi, p. 44.

[146] ID., VALENTIN VOLOSINOV, *Marxismo e filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*, a cura di Augusto Ponzio, Lecce, Manni, 1999. Qui Bachtin si occupa del problema delle varianti del discorso riportato, diretto, indiretto come possibilità di espressione della distanza tra parola propria e altrui, cristallizzate secondo l'ideologia dominante e il periodo storico-sociale.

[147] Cfr. ID., *Dostoevskij*, pp. 254-259.

parola e lo costringe a servire a fini direttamente opposti. La parola diventa teatro della lotta di due intenzioni. Perciò nella parodia è impossibile la fusione delle voci, come è possibile nella stilizzazione o nel racconto del narratore (ad esempio, in Turganev); le voci qui non sono soltanto particolarizzate, distanziate, ma anche ostilmente contrapposte. Perciò la voluta percettibilità della parola altrui nella parodia deve essere particolarmente precisa ed evidente.[148]

Anche Gianni Celati, come accennato, studia a lungo le teorie bachtiniane; ne *Il tema del doppio parodico*[149], cita tra le interpretazioni del *Don Chisciotte* quella di Bachtin, che vede Sancho e Don Chisciotte come due emblemi dei raddoppiamenti parodici, che hanno origine nelle figure carnevalesche medievali della Quaresima e del Carnevale contrapposte in "trionfo", da cui derivano tutti gli altri simboli carnevaleschi. I due personaggi rappresentano per Celati il dialogismo contrapposto al monologismo, concetti che Julia Kristeva ha portato all'estremo l'originaria teoria bachtiniana: dicendo cioè che il dialogismo consentirebbe un superamento della nostra idea di logica, attraverso la rifunzionalizzazione di "discorsi-sosia" che si mescolano, come nell'opera di Miguel de Cervantes.
Celati ricorda la forza della parodia cervantina, grazie all'interpretazione della studiosa Marthe Robert[150] del *Chisciotte* come doppia o tripla parodia. La Robert ricorda i vari giochi di raddoppiamento finzionale in Ceravntes: leggiamo della vita di Chisciotte e Sancho, narrata in un manoscritto ritrovato all'Alcalà di Toledo tra vari scartafacci, tradotto da un *morisco* e poi stampato. Il narratore dice che gli errori derivano da cattive trascrizioni o bugie dello scriba *morisco*[151] e qui già si pongono due verità. Poi lo stesso libro cervantino mette in dubbio la verità di alcune vicende che vi si narrano, quando i personaggi si permettono di contraddire l'autore e di dialogarci. Cervantes fa divertire il lettore sorprendendolo anche, attraverso la continua *mise en abyme* e la traslazione dal punto di vista extradiegetico a quello intradiegetico e viceversa; prassi frequente anche in *Gargantua e Pantagruele*, quando ad esempio il narratore Alcofibras (pseudonimo di Rabelais) entra nella pancia di Pantagruele dove esiste un mondo speculare al suo, e quando il gigante chiede: "da dove vieni tu, Alcofibras?", risponde: "Dalla vostra gola, signore"[152].

---

[148] Ivi, p. 251.

[149] GIANNI CELATI, *Il tema del doppio parodico*, in *Finzioni Occidentali*, cit., pp. 111-163.

[150] MARTHE ROBERT, *The Old and The New. From Don Quixote to Kafka*, University of California Press, 1977, cit. in GIANNI CELATI, *Finzioni Occidentali*, cit.

[151] Cervantes fa citare al narratore un pregiudizio ispano-cattolico che gli è funzionale alla costruzione del doppio messaggio ironico del testo, cioè che tutti i *moriscos* sono bugiardi, così che si pone già in dubbio la veridicità del racconto.

[152] FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua e Pantagruele*, a cura di Mario Bonfantini, Torino, Einaudi, 1993, II, XXXII.

Inoltre, nel *Quijote*[153] c'è una continua imitazione, più o meno convinta: l'*hidalgo* decide di rivivere delle vicende che ha letto nei libri, di interpretare la realtà secondo i *topoi* epici, Sancho glieli contraddice palesemente, con una lingua molto chiara che per Chisciotte non lo è mai; Cervantes riscrive un libro di uno scriba mentitore; Chisciotte traduce se stesso in finzione, decidendo di mascherarsi, di impazzire: "Me tengo que quitar todas estas armas, y quedar desnudo como cuando nací"[154].

Cervantes è un trascrittore ironico di storie altrui, poiché riconosce il potere non tanto della storia, ma della scrittura.[155] Questo pare l'estremo effetto del gioco parodico e dell'ironia cervantina; ritroveremo diversi tratti dello scrivere di Cervantes in opere, temi e personaggi cavazzoniani, principalmente ne *Il poema dei lunatici*, romanzo tutto costruito sulle contraddizioni del narratore inattendibile[156].

A proposito dell'ambiguità ironica riconosciuta in Cervantes, è lo stesso Bachtin a notare quanto in questo senso parodia e ironia siano vicine e a spiegare in parte perché, nell'uso pratico, questi modi siano spesso confusi tra loro, poiché entrambi esprimono in un unico significante un'intenzione primaria e un'intenzione ad essa ostile:

Alla parola parodistica è analoga la parola altrui ironica e qualsiasi parola altrui usata ambiguamente, giacché in questi casi ci si serve della parola altrui per trasmettere intenzioni ad essa ostili. Nella lingua e nella vita pratica un tale uso della parola altrui è estremamente diffuso, particolarmente nel dialogo [...] Nel suo libro sulle particolarità della lingua italiana parlata, Leo Spitzer così afferma: "Con la sussunzione di un brano del discorso dell'interlocutore si compie già di per sé, attraverso lo scambio degli individui che parlano, una trasposizione della tonalità: le parole dell'altro suonano nella nostra bocca sempre estranee [...] Si può quindi osservare che ci si appiglia non solo a costruzioni linguisticamente possibili, ma anche a nuove, propriamente impensate costruzioni, soltanto pre citare un brano del discorso dell'interlocutore e per poterlo segnare ironicamente".[157]

---

[153] Per le citazioni originali usiamo l'edizione MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Luis Andres Murillo, Madrid, Castalia, 1987. Per la traduzione italiana, *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di Letizia Falcone, Milano, Garzanti, 2009.

[154] MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., I, 25.

[155] Un interessante saggio sulla realtà riportata, ricostruita, citata in letteratura, che porta il Don Chisciotte come esempio di letteratura che si avviluppa su se stessa all'infinito, è quello di ITALO CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura*, comunicazione al convegno internazionale "Livelli della realtà" di Firenze, 9-13 settembre 1978, poi pubblicata parzialmente sul *Corriere della Sera*, 12 settembre 1978, con il titolo «Credere alle sirene»; ora in ID. *Una pietra sopra*, cit., pp. 376 - 392.

[156] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, Milano, Feltrinelli, 1996 [ed. or. Torino, Bollati Boringhieri, 1987].

[157] MICHAIL BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., p. 252.

### *I.* ***2. Il comico del discorso di Lucie Olbrechts-Tytec****a*

Sarà importante, per la nostra analisi del comicità e della parodia cavazzoniana, anche ribadire la conoscenza retorica dei procedimenti letterari comici: uno dei saggi più interessanti a riguardo è il *Comico del discorso* di Lucie Olbrechts-Tyteca. La sociologa belga affronta il tema del comico riproponendo lo schema del *Traité de l'argumentation*, celebre saggio scritto con Chaim Perelman nel 1958 e tradotto in italiano nel 1966, e cioè la suddivisione della trama argomentativa in "quadri", ovvero le scelte che riguardano il mezzo, il linguaggio e l'uditorio, e "basi", ovvero gli argomenti scelti, spiegati grazie alle tassonomie aristoteliche e neoretoriche. Innanzi tutto nota che il criterio della comicità finora adottabile è il riso che essa produce, nonostante sia suscettibile di molte spiegazioni riguardo alla sua natura biologica, psicologica, sociale e la sua intensità e non sia sempre collegabile alla comicità. Avendo ammesso anche la presenza di un "comico nella retorica", cioè funzionale esclusivamente all'intenzione argomentativa, l'autrice distingue un piano del comico del discorso, legato ai contenuti (gag, nonsense, assurdo, grottesco, scatologico, storie a trama inconsistente o senza finale) e un piano del comico della retorica in cui sono le scelte formali a provocare il riso (giochi di parole, nonsense, mescolanza di stili, gergo parlato, caratteri che possiamo ricondurre al dialogismo bachtiniano) e gli argomenti selezionati. Questi si distinguono, come nel *Traité* tra arogmenti quasi-logici, argomenti basati sulla struttura della realtà, argomenti che fondano la struttura della realtà, ognuno con i propri usi comici. Inoltre gli argomenti possono avere effetti comici anche per la loro azione reciproca: possono cioè rafforzarsi o indebolirsi, perdere di decisione, di rilevanza, di giustificazione. Molte tecniche retoriche di persuasione, ad esempio la diversione dal discorso, la concessione e il diniego, efficaci se usate a favore dell'argomentazione, quando vengono smascherate posso divenire comiche e sortire l'effetto opposto a quello intenzionale. Il discorso basato su di esse suscita il riso "ogni volta che finisce per generare una dismisura ancora maggiore"[158].

Nell'ambito dei cosiddetti quadri dell'argomentazione, giochi di parole, polisemia e omonimia permettono di dar vita a *nonsense*, *calembour*, doppi sensi: l'ortografia scorretta fu la pratica dei primi umoristi, ad esempio di Mark Twain; la pronuncia scorretta[159] si lega al lapsus freudiano ma anche alla neoformazione, volontaria o meno, di parole, talvolta per contrazione, come le celebri *tartufiée* (per intendere "sposata con Tartufe") di Molière e *naringante*, per contrazione tra *narigón*

---

[158] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., p. 351.

[159] L'autrice cita il *pataquès* francese, errore di pronuncia che consiste nel mettere una "t" al posto di una "s" a fine parola o viceversa e pronunciare la *liaison* scorretta con la parola successiva.

(nasone) e *gigante*, di Cervantes. Gli errori spesso ispirano nuove regole, come le *contraintes* degli oulipiani[160], non tutte destinate ad essere comiche, anzi molte rivoluzionarie nei confronti della relazione tra lettore e autore[161], ma molte posso essere legate al comico, ad esempio la scelta di Raymond Queneau di inserire in *Zazie dans le métro*[162] delle trascrizioni delle parole così come si pronunciano, il lipogramma monovocalico di George Perec, o la cerniera, cioè la neoformazione costruita con sillabe di diverse parole, oppure la traduzione omografica, ovvero la riscrittura di una frase in un'altra lingua che ne mantiene apparentemente la pronuncia, e così via. Contemporaneamente anche il rapporto di base con l'uditorio, il cosiddetto "contatto con le menti", se eccessivo e inadeguato, un discorso non adatto al proprio pubblico ma anche una parola fuori luogo, può provocare il comico.

Per quanto concerne le basi dell'argomentazione, cioè i fatti, le verità, le presunzioni, i valori, le gerarchie e i *topoi* del preferibile, della quantità, della qualità, dell'unico, il mettere in discussione la veridicità o ammissibilità di questi con varie tecniche, è fonte di comico; lo è anche saltare dei legami o basarsi su presunzioni erronee e interpretazioni sbagliate che interrompono la trasmissione del messaggio, creando una situazione comica per la non comprensione, l'equivoco e la sorpresa.

Infine l'oratore come lo scrittore può far dipendere il successo di un'esposizione comica anche dalla "scelta dei dati e il loro adattamento in vista dell'argomentazione": l'autrice non vuole ripresentare tutti gli argomenti, la cui spiegazione è stata esaustiva nel *Trattato dell'argomentazione*, ma ricordarne solo i più frequenti. Gli argomenti quasi-logici sono quelli che si comprendono meglio avvicinandosi al discorso formale e tra questi, si possono evidenziare l'assurdo, la contraddizione, l'ironia, l'autofagia che negano in sostanza i legami causa effetto di una dimostrazione logica; una tecnica per provocare la contraddizione è quella di presentare tesi staccate come se fossero parte di un sistema coerente o di esagerarne la portata, ma tante altre sono le tecniche retoriche. Anche la definizione, mezzo tipicamente formale dal senso normativo, può divenire comica, quando non si ha corrispondenza nel tono o nel contesto tra *definiens* e *definiendum*, oppure quando è tautologica.

---

[160] L'Oulipo è acronimo di "Ouvroir de littérature potentielle" e nasce dall'idea del matematico-scacchista François Le Lionnais, dello scrittore Raymond Queneau ed altri collaboratori come Claude Berge, Jacques Ducheteau, Jean Lescure, Jean Queval. Convinti che comunque l'arte non fosse pura ispirazione, ma adeguamento a norme grammaticali, lessicali e sintattiche, formarono un laboratorio per la produzione di una letteratura automatica, attraverso delle regole formalizzabili dette *contraintes*. Legato alla rivista *il caffé* di Giambattista Vicari, all'istituto di Patafisica di Queneau e Le Lionnais, all'Accademia degli informi di Antonio Delfini, annoverò tra i più interessati collaboratori Italo Calvino.

[161] Si può confrontare, ad esempio, di JACQUES ROUBAUD *La bella Ortensia*, Milano, Feltrinelli, 1989, in cui compaiono lo scrittore, il narratore e il lettore, e la prassi della "cornice" è quella che lega le storie interne di *Il castello dei destini incrociati* [Torino, Einaudi, 1973] e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [Torino, Einaudi, 1979] costituiti da storie costruite sui quadrati semiotici di Greimas. Lo scrittore ligure lo spiega in «Comment j'ai écrit un de mes livres», *Actes sémiotiques - Documents*, 1984.

[162] RAYMOND QUENEAU, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959 [trad. it. *Zazie nel metrò*, a cura di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1994].

Gli argomenti basati sulla struttura della realtà “sono quelli che colgono e presuppongono delle solidarietà effettive fra elementi e tendono a creare delle solidarietà nuove”[163]; ad esempio le catene causali, che possono essere invalidate usando un erroneo argomento pragmatico ovvero deducendo dall’effetto la causa scorretta e così via. Diversamente, gli argomenti su cui si basa la struttura della realtà sono l’*exemplum*, l’illustrazione, l’analogia, e possono essere utilizzati in modo strumentale. L’*exemplum* presuppone una generalizzazione che può sempre essere scorretta e può giustificare anche catene di esempi basati sulla stessa norma (presunta, inventata, errata); la presenza di un caso invalidante porta all’autofagia; l’illustrazione non congrua con l’enunciato è comica e per mantenerla tale non bisogna scoprire la sua incompatibilità con la regola. Il ragionamento per analogia può essere comico se l’accostamento dei contesti li ridicolizza, se non si comprende il legame tra foro e tema, se in definitiva ci si allontana, attraverso un paragone incoerente, del senso generale invocato.

L’osservazione di una narrazione da questo punto di vista esplicitamente tecnico consente di smontare la struttura, sfogliare i vari livelli di significato, e comprendere nel pieno l’intenzione comica di un autore. La tesi dimostrata è che a suscitare l’ilarità è la distorsione, l’uso abnorme, lo sviamento dalla regola, in una parola lo *scarto*[164] di una o molte componenti di un’argomentazione, e questo può essere un effetto voluto o collaterale del discorso.

### *I. 3. Transtestualità, intertestualità, ipertestualità*

Gerard Génette nel saggio *Palinsesti* affronta, come detto, il complesso universo della “transtestualità” (che in altre sedi[165] chiamava “paratestualità”, termine che da questo saggio in poi viene assunto unanimemente per designare altro), ovvero della “trascendenza testuale del testo”, cioè “tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta con altri testi”[166]. Génette aveva definito oggetto della poetica non il testo singolo, che è piuttosto oggetto della critica, ma la rete di relazioni che questo testo ha con l’insieme delle categorie generali (tipi e modi di discorso, generi, ecc.) cioè l’architestualità del testo; poi scoprendo che architesto era un termine già usato dal critico

---

[163] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., p. 201.

[164] In retorica il termine “scarto” si definisce in corrispondenza con quello di “tropo” (gr. τρόπος, lat. *tropus*) che significa deviazione, “donde la svolta di un’espressione che dal suo contenuto originario viene diretta (deviata) a rivestire un altro contenuto”, in BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1992, p. 144.

[165] GÉRARD GENETTE, *Introduzione all’architesto*, cit.

[166] ID., *Palinsesti*, cit., p. 3.

Louis Marin per indicare un testo archetipico da cui deriva ogni discorso possibile[167], ha preferito il termine "transtestualità", che qui si adotterà. La transtestualità va perciò oltre la derivazione di uno o molti testi da un prototipo iniziale, e comprende vari tipi di relazioni transtestuali, cinque, per la precisione: l'intertestualità, già definita da Julia Kristeva, che comprende la citazione, il plagio, l'allusione; la paratestualità, cioè la relazione del testo con il paratesto, ciò che accompagna il testo pur non facendone parte (titoli, prefazioni, epiloghi, conclusioni, commenti, note, ecc.); la metatestualità, cioè la relazione del testo con il metatesto, il commento su di esso; la quarta e più ampia è l'ipertestualità, la relazione tra l'ipertesto (nuovo testo creato per trasformazione o imitazione del vecchio) e ipotesto (testo originario da cui possono derivare molti ipertesti); infine l'architestualità, cioè il complesso di relazioni tra il testo e le proprie qualità generiche[168].

Al lemma "intertestualità" Julia Kristeva ha dato una precisa definizione che ha avuto meno successo e vita del termine in sé, che invece ha finito per designare ogni citazione e ripresa, usato in tutte le arti e con varie sfumature. La Kristeva lo mutuava dalla polifonia di Bachtin e sostituiva al concetto d'intersoggettività quello di intertestualità, ovvero: non sono i soggetti a dialogare nel romanzo polifonico, ma semplici voci o presenze, ad esempio diversi registri linguistici o lingue. Antesignano era però stato Ferdinand De Saussure che identificò nella letteratura greca una tendenza alla ripresa di matrici originarie, o meglio, notò la frequente dispersione nei testi di altri schemi originari, anche spezzettati in vari elementi: il linguista ginevrino denominò questi testi a monte "ipogrammi" (o parole-tema) e i processi di ricombinazione "paragrammi", rinvenibili potenzialmente in ogni testo[169]. L'intertestualità per la Kristeva è una compresenza di diversi testi in uno, o anche di diverse ideologie, riconoscibili nella loro forma materiale, fonica, semantica; Genette mantiene intatta la definizione della studiosa, cioè quella della presenza di un testo in un altro, ma specifica che il campo è ristretto, rispetto alle definizioni della semiologa, alle citazioni, allusioni e tipi simili di riferimenti testuali.

L'ipertestualità a cui si riferisce Genette è la più ampia delle cinque forme transtestuali, fondamentale per la comprensione dei legami di trasformazione semplice (detta semplicemente trasformazione) o indiretta (imitazione) dei testi (che possono concretizzarsi nelle modalità più disparate, dalla ripresa alla continuazione, dalla trasposizione alla traduzione, dalla

[167] "Architesto" designa così il concetto di testo originario, che Génette chiama definitivamente "ipotesto".

[168] GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., pp. 3-8.

[169] Le ricerche saussuriane sugli anagrammi (e ipogrammi) non furono pubblicate poiché il linguista ginevrino non era sicuro dei risultati raggiunti, ma vennero rese note poi da JEAN STAROBINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Editions Flammarion, 1971 [trad. it. *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand De Saussure*, a cura di Enrica Salvaneschi, Genova, Il melangolo, 1982].

transtilizzazione, alla versificazione, dalla valorizzazione alla devalorizzazione) e che ci interessa per un'analisi approfondita dell'opera di Ermanno Cavazzoni, così densamente formata sulla memoria dei testi passati, sulla loro ripresa in chiave leggera e talvolta filosofica, sulla loro trasfigurazione comica.

Se vogliamo rammentare uno "schema generale delle pratiche ipertestuali"[170], utile per la classificazione dei testi, basta seguire quello genettiano di trasformazioni a regime ludico, satirico e serio, dette rispettivamente parodie, travestimenti e trasposizioni, e di imitazioni a regime ludico, satirico e serio, rispettivamente chiamate *pastiches*, caricature e *forgeries*. Tale schema è indispensabile se pensiamo che, partendo dalla prima attestazione nella *Poetica* di Aristotele per indicare un'azione bassa di genere narrativo, di finalità analoga alla commedia[171], il termine *parodia* è giunto a significare sia la definizione degli intermezzi poetici che gli aedi componevano per divertire l'uditorio, con gli stessi versi delle opere epiche in chiave burlesca o sviando dal senso dell'opera epica[172], sia una riscrittura in chiave satirica o giocosa di un testo, fino ad assumere un singificato estensivo, essendo usata a volte al posto di "*pastiche* satirico di uno stile", "caricatura di uno stile", "trasposizione o travestimento di un testo". Volendo essere sottili, va ricordato invece che la parodia in senso stretto ed il travestimento riguardano il testo, il *pastiche* riguarda lo stile.

Genette passa in rassegna alcune concise parodie, facendo notare che la scrittura breve è la più facile da parodiare e l'ipotesto è tanto più evidente, quanto maggiore è la competenza del lettore: la parodia poetica, con la ripresa delle rime e del metro, quella proverbiale, attraverso stile perentorio, sostituzione, anagramma e giochi di parole, poi l'allusione per mezzo di deformazione parodica.

Il critico francese cita le trasformazioni ludiche oulipiane non in quanto parodie, ma in quanto trasformazioni[173]; afferma che la trasformazione non è il solo aspetto dell'oulipema (e dell'oulipismo) ma sicuramente il principale

---

[170] GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 33.

[171] In Aristotele, *Poetica*, la parodia si aggiungeva alla commedia, azione bassa nella forma poetica, la tragedia, azione alta sempre nel modo poetico e l'epopea, azione alta nel modo narrativo.

[172] Le fonti citate da Genette sono la *Poetica* di Giulio Cesare Scaligero (1561, I, 42) e JOSEPH OCTAVE DELEPIERRE, *Essai sur la parodie chez le Grecs, le Romaines et les modernes*, Londres, Trübner, 1870. Per l'edizione di GIULIO CESARE SCALIGERO si confronti *Poetices libri septem*, I, caput XLII, *Parodia*, [Genève], Antoine Vincent, 1561.

[173] Genette chiama questa pratica, con una sineddoche, *oulipiana*, o ancora meglio definisce *oulipema* il testo prodotto dall'Oulipo e *oulipismo* un testo, anche precedente alla nascita del gruppo, scritto alla maniera dell'Oulipo.

soprattutto se si tiene conto di quegli oulipismi che consistono in una prima produzione testuale *ad hoc* e poi nella sua trasformazione guidata: è chiaramente il caso del palindromo o del distico olorima [...] Trasformazione (o traduzione) lipogrammatica, quindi.[174]

Cita la trasformazione lipogrammatica, cioè la riscrittura con l'esclusione di un fonema[175]; la traduzione omofonica, consistente nel far corrispondere al testo il suo omofono ma non omografo, spesso in un'altra lingua; la traslazione lessicale (da cui Ermanno Cavazzoni fa derivare la "traslazione proverbiale") cioè la sostituzione, secondo ad esempio la formula S+7, di ogni sostantivo con quello che si trova sette voci oltre nel dizionario prescelto (con la variante della permutazione lessicale interna); gli *haiku*, cioè la riduzione di una poesia ai versi finali, alla prima e ultima parola; la trasformazione definizionale, traduzione di ogni parola con la sua definizione; la pratica conosciuta della contaminazione, la più antica della quali è il centone[176], e quella coniata da François Le Lionnais è la chimera, cioè l'unione della struttura grammaticale di un testo A e del lessico di un testo B; la transtilizzazione, o riscrittura in diversi stili[177]. Tali modalità di scrittura giocosa automatica Cavazzoni le ha sperimentate, e non ha mancato di mettere comicamente in discussione la loro resistenza all'inventiva dell'autore. Le trasformazioni oulipiane e oplepiane, vere trasformazioni ludiche, agiscono per mezzo di regole meccaniche e conducono a prodotti fortuiti, inattesi, i cui accostamenti casuali e bizzarri sono spesso comici; le *contraintes* hanno in realtà i loro capostipiti nei giochi letterari surrealisti, incentrati, appunto, sulla casualità[178].

Nel complesso di queste esperienze letterarie, vi sono "ipertesti allografi", i più canonici, tra cui possiamo posizionare il testo oplepiano «Manghiscoli»[179] di Cavazzoni, "ipertesti autografi a ipotesto autonomo", come la *Disparition* scritta da Georges Perec, "ipertesti a ipotesto implicito" e "ipertesti autografi a ipotesto costruito ad hoc", come i *Cent Mille milliards de poèmes* di Queneau[180] e sempre l'oplepiano «Morti fortunati» di Cavazzoni, che spiegheremo più oltre, ma

---

[174] GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., pp. 46-47.

[175] GEORGES PEREC, *La disparition*, Paris, Gallimard, 1989 [trad. it. *La scomparsa*, a cura di Piero Falchetta, Napoli, Guida, 1995].

[176] Il centone è un testo poetici che consiste nel prelevare versi qua e là e comporne una poesia il più coerente possibile.

[177] Si confronti ad esempio RAYMOND QUENEAU, *Exercices de style,* Paris, Gallimard, 1976 [trad it. *Esercizi di stile*, a cura di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1983].

[178] Ad esempio al *cadavre exquis*, che prende il nome dalla frase casualmente prodotta da parte di di ognuno dei membri che non conosceva la porzione scritta dagli altri.

[179] Il titolo del componimento cavazzoniano è una cerniera costituita dalle sillabe (prima centrale e ultima) di Manzoni, Alighieri, e Pascoli. L'incipit dei *Promessi sposi*, le terzine della *Commedia*, e una lirica pascoliana sono interpolate in quest'ordine per comporre il breve paragrafo «Manghiscoli»

[180] RAYMOND QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

che, si può anticipare, escono un po' dagli schemi delle contraintes; rientrano in questi ultimi tipi di ipertesti il palindromo, il distico olorima, la *contrepèterie*, i testi a permutazione programmata, tutte pratiche di scrittura oulipiana e oplepiana.

Approfondiremo più oltre l'esperienza di Cavazzoni nell'Oplepo, tentando di spiegare come questo scrittore possa conciliare l'approccio anti-teorico alla scrittura, risalente all'esperienza ne *Il semplice* ma vivo in molti testi recenti come *Il limbo delle fantasticazioni*[181] ad esempio, con l'ammissione di una letteratura automatica, quella oulipiana, oplepiana o dell'Istituto di Protesi Letteraria. Emergerà uno scrittore incline al gioco retorico e logico, quindi "lusingato" dalle possibilità delle *contraintes*, ma anche molto critico ed ironico nel suo approccio nei confronti di ogni norma restrittiva dell'ispirazione artistica. Cavazzoni resta un intellettuale poco incline a definizioni ed autodefinizioni, con una voce critica non autoritaria e militante, ma autorevole.

Tra gli oulipemi cavazzoniani riconosciamo la cerniera, il lipogramma, la traslazione proverbiale (derivata dalla traslazione lessicale oulipiana), la permutazione lessicale interna, l'*haiku*.

La cerniera è un'ipertesto creato unendo le sillabe di varie parole in una nuova; non è dotato di senso proprio ma attribuito dalla vicinanza semantica o fonetica con l'ipotesto, o dato convenzionalmente dall'autore. Tanto caratteristica, questa pratica, da comparire nel titolo del libro dell'oplepiano Paolo Albani, *Le cerniere del colonnello*[182], che racconta nascita ed evoluzione dell'Istituto di Protesi Letteraria, organismo creativo parallelo e collegato all'Oplepo. La cerniera è il trucco usato per coniare il titolo «Manghiscoli» e per comporre il testo che vi si riferisce.

Il lipogramma è, come spiegato, un testo in cui vanno fatte scomparire una o alcune lettere dell'alfabeto; Cavazzoni scrive uno stralcio di un libretto lirico usando la tecnica del lipogramma e del monovocalismo. È intitolandolo «Anatra al sal»[183]: l'argomento culinario aumenta l'effetto grottesco e parodico di un testo di per sé buffo per la fonetica delle parole e la mescolanza di toni e lingue (aulico-basso, italiano-latino).

La traslazione lessicale, ad esempio giocata sul sostantivo, è un testo scritto con parole scelte secondo la formula S+n, dove questa indica la n-esimo sostantivo che si trova dopo, nel dizionario scelto, quello comunemente usato per comporre la frase; una regola meccanica che consente di scrivere in modo automatico, e può essere applicata ad ogni particella grammaticale. Naturalmente

---

[181] ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009.

[182] PAOLO ALBANI, *Le cerniere del colonello. Antologia degli scritti dell'Istituto di Protesi Letteraria*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991.

[183] ERMANNO CAVAZZONI, «Anatra al sal», in *Oplepiana. Dizionario di letteratura potenziale,* a cura di Raffaele Aragona, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 106-111.

il senso della traslazione lessicale viene meno, se non per casualità di solito divertenti. Ad ogni modo

un autore ha così la possibilità di produrre ad hoc testi di "letteratura combinatoria" le cui capacità permutative sono calcolate e indicate in partenza.[184]

Non accontentandosi di creare dei traslati lessicali, Cavazzoni inventa lo *slittamento proverbiale*, per cui in un testo noto vanno sostituiti i sostantivi aggettivi e verbi presenti in alcuni proverbi, in modo da aver un prodotto nuovo, automaticamente creato. La prova è parzialmente superata nel testo «Morti fortunati»[185], e nel capitolo seguente, vedremo perché.

La permutazione lessicale interna è la sostituzione di alcune parole con altre dal senso diverso, ma dal suono simile, in modo che l'ipotesto resti riconoscibile: un esempio, *La ciboule et la fourchette* di Nardipher[186] che trasforma *La cigale et la fourmi* di Jean de La Fontaine. Cavazzoni lo usa mescolandolo alle variazioni lipogrammatiche nel testo «Le piogge nel pineto»[187], una serie di traduzioni de *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio, dove si eliminano via via delle vocali fino ad arrivare ad una strofa di soli suoni consonantici onomatopeici.

Cavazzoni usa un *haiku* nel scegliere lo pseudonimo "Ero Zoni" con cui si firma in alcuni numeri del *semplice*: l'haiku consiste nel prendere di un testo solo le parti terminali, o solo la cornice delle porzioni iniziali e finali. Queneau, ad esempio, ricavò da alcune poesie di Stephane Mallarmé un testo che riportasse solo la fine di ogni verso, intitolandolo *La ridondanza in Phane Armé*.

Tra le ipertestualità genettiane non oulipiane che interessano la nostra ricerca sul comico parodico di Cavazzoni vi sono naturalmente la parodia e la parodia mista, il travestimento burlesco, il pastiche eroicomico, le varie specificità della trasposizione, dalla semplice traduzione, alla trasposizione diegetica, alla transtilizzazione, dalle trasformazioni quantitative (riduttrici e amplificative), alla prossimizzazione, dalla transmotivazione, alla valorizzazione e devalorizzazione.

Molto frequente è la parodia mista, mentre la parodia in senso stretto è rara: ne è un esempio lo *Chapelain décoiffé* di Boileau, Racine ed altri, in cui si adattano quattro scene dell'atto I del *Cantar del Cid* ad una contesa letteraria di basso rango, ripetendo le stesse battute del cantare preso come ipotesto. Nella storia della letteratura si riconoscono, più frequentemente, ricorda Genette, parodie

---

[184] GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 49.

[185] ERMANNO CAVAZZONI, «Morti fortunati», in *Oplepiana*, cit., pp. 147-149.

[186] Ivi, p. 48-49.

[187] ID., «Le piogge nel pineto», in *Oplepiana*, cit., pp. 88-89.

dalla struttura complessa e indefinita, dallo stile variabile oppure non necessariamente basso, ma medio e dall'azione non letteralmente fedele all'originale, che Genette propone di ribattezzare *parodie miste*, come ad esempio il *Télémaque travesti* di Pierre de Marivaux[188], che oltre a parodiare un'opera moderna (*Les aventures de Télémaque* di Fénelon) non mantiene gli stessi personaggi, creando un'azione del tutto fittizia e mantenendo alcuni riferimenti all'ipotesto.

Le parodie miste si servono di elementi del travestimento come la trivializzazione burlesca, che è un esempio di prossimizzazione e attualizzazione, come altre prossimizzazioni del tipo delle valorizzazioni, transmotivazioni, traduzioni, transtilizzazioni, oppure la degradazione d'azione, attraverso l'abbassamento di rango dei protagonisti[189], e le pratiche ad essa legate, come la devalorizzazione, o tratti della caricatura applicati alla parodia.

Il travestimento burlesco, del tipo *Virgil travesti* di Paul Scarron[190], è la trasformazione di un ipotesto, che resta riconoscibile, in un ipertesto che ne abbassa il soggetto, adattandolo a un tono popolare: il burlesco originale è una vera e propria trascrizione in stile basso.

Il pastiche eroicomico è un'imitazione di stile, generalmente di quello aulico, applicata ad un soggetto basso per motivi di comicità, come la *Batrachomyomachia*, ovvero la *Battaglia delle rane e dei topi*[191], a lungo considerata omerica, ma in realtà non antecedente al IV secolo a.C e con tracce di rifacimenti alessandrini; composta in dialetto ionico ed eolico in esametri dattilici, adatta la tematica epica guerresca al mondo animale, mantenendo formulari, *topoi*, tipi di discorso fondamentali del genere epico. L'esempio francese di eroicomico che Genette cita è il *Lutrin* di Boileau[192], in cui una coppia di orologiai parla e agisce come la coppia Didone-Enea dell'*Eneide*; in ambito italiano citiamo la *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni, poema in ottave di endecasillabi, che inscena una guerra tra Bologna e Modena che ricalca per le caratteristiche la guerra di Troia, e il cui motivo del contendere non è Elena ma una secchia di legno, simbolo di Bologna, rubata dai modenesi[193].

---

[188] PIERRE DE MARIVAUX, *Télémaque travesti*, introduction par F. Deloffre, Gèneve, Droz, 1956.

[189] La degradazione d'azione era già presente nelle commedie di Molière *Le bourgeois gentilhomme* e *Amphitryon* o in *Jeu de l'amour e du hasard*, di Marivaux.

[190] PAUL SCARRON, *Le Virgile travesti en vers bourlesques avec la suite de Moreau de Brasei, nouvelle édition revue, annotée er précédée d'une étude sur le bourleque par Victor Fournel*, Paris, Delahays, 1858 [anche in http://books.google.it].

[191] (Pseudo)OMERO, *Batrachomyomachia*. *La battaglia delle rane con i topi*, a cura di Massimo Fusillo, prefazione di Franco Montanari, Milano, Guerini, 1988.

[192] NICOLAS BOILEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard,1966.

[193] "E tu, nipote del rettor del mondo [...] vedrai s'al cantar mio porgi l'orecchia, Elena trasformarsi in una secchia", *Secchia rapita*, I, II, vv. 1-8.

La trasposizione è la pratica più diffusa di ipertestualità e si concretizza in una varietà di trasformazioni che interessano il tema, il significato dell'ipotesto, gli eventi narrati (rispettivamente "trasposizione tematica", "trasposizione semantica", "trasposizione pragmatica"), la voce narrante (e allora abbiamo la trasposizione diegetica), lo stile (come i citati *Esercizi di stile* di Queneau), la lunghezza della trama (le trasformazioni quantitative riduttrici o amplificative).

Vi sono trasformazioni semantiche che consistono nella soppressione (demotivazione), aggiunta (rimotivazione) cambio di un motivo con un altro (transmotivazione), e trasformazione di valori (valorizzazione e devalorizzazione). La prossimizzazione, geografica, temporale, di valori è tipica della trasposizione, in particolare della traduzione in senso generale: frequente nelle trasposizioni e parodie cavazzoniane, attraverso l'avvicinamento o la banalizzazione delle situazioni, provoca l'effetto comico innegabile in molte parti di *Storia naturale dei giganti*, *Gli scrittori inutili*, *Le leggende dei santi secondo Ermanno Cavazzoni*, *Guida agli animali fantastici*.

In sostanza, la forza comica di tutte le riscritture che abbiamo introdotto sta nell'accostamento impensato di stile ed argomento che tra loro stridono e nell'accordo tra parlante e uditorio che consente il riconoscimento dello stile caricato o dell'opera parodiata. Questo tipo di comicità parodica o oplepiana, in Cavazzoni, è pregna di riferimenti colti e chiede molto al lettore, in termini di conoscenza, ma anche in termini di attenzione, di ragionamento logico. La sua tendenza alla riscrittura, sia per esercizio, sia con fini artistici, disprezza la banalità, e quando costretta in regole troppo astruse, ne mina le basi.

Gérard Genette nota, a proposito delle ipertestualità che:

È vero che il burlesco non si riduce necessariamente al travestimento, perché viene praticato ogni qualvolta si tratti un soggetto nobile in uno stile basso. Ma è anche vero che esso ha ottenuto il massimo rendimento e il suo (effimero) successo solo con questa pratica [...]: il soggetto nobile sarà tratto da un testo celebre che verrà trasposto in stile volgare, e sarà questa trasposizione a procurare al lettore un ulteriore divertimento legato alla continua identificazione, sotto il travestimento, del testo travestito. Simmetricamente, l'eroicomico potrebbe limitarsi a trattare un soggetto volgare in un vago e indifferenziato stile nobile. Ma esso realizza (e apparentemente fin dall'inizio) questa sua potenziale *vis comica* prendendo di mira solo uno stile nobile determinato, che il lettore si diverte nel riconoscere e nel veder motteggiare. Vi sono insomma da entrambe le parti due livelli di realizzazione: un livello di pratica stilistica, che definisce il burlesco e l'eroicomico e che consiste in una "disconvenienza", in un senso o nell'altro, e un livello di pratica testuale, che definisce il burlesco come un *travestimento* e l'eroicomico come un *pastiche*, e che consiste da un lato nell'applicare il principio di discordanza burlesca a un testo specifico, dall'altro nell'applicare il principio di discordanza eroicomica a uno stile specifico, vale a dire a uno stile di un genere o di un'opera trattata come genere (l'Iliade, ad esempio, nel caso della *Batrachomyomachia*).[194]

---

[194] GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., pp.161-162.

Avremo occasione di sottolineare come le riscritture cavazzoniane abbiano un fine prevalentemente giocoso, mentre le sue parodie siano attinenti alle spiegazioni bachtiniane, oltre che dei critici come la Rose o la Hutcheon, che sottolineano l'azione *rifunzionalizzante* dei generi letterari da parte della parodia: introducendo nell'ipotesto altrui la propria intenzione, che è direttamente opposta all'intenzione altrui, come insegnava Bachtin, l'autore rifonda il genere o l'opera, seguendo la propria convinzione del bisogno di ridiscutere i confini di genere, allargarli ad un territorio più ampio della letterarietà, che gli chiama la "fantasticazione".

Ricordando la calzante affermazione di Maria Corti:

la scelta di un genere da parte di uno scrittore è già la scelta di un certo modello interpretativo della realtà, sul piano sia tematico sia formale; ogni genere porta le sue restrizioni nel cogliere il reale e il verosimile, ha funzione selettiva e provocatoria, i suoi codici non sono mai neutrali, sono, per così dire, invenzioni umane di lunga durata che avviano il messaggio, in quanto tale, in una certa direzione.[195]

si conferma un certo impegno letterario cavazzoniano, nonostante lui si dica sempre disinteressato a vestire i panni dello scrittore militante e del critico paludato: quello di contribuire a rifondare il terreno della narrativa, consapevole che essa rispecchia la concezione del mondo, e che il mondo di oggi è tutto tranne che fissamente interpretabile. Se sono ormai scivolosi i modelli definitorî della realtà, la letteratura non può più, come un tempo, descrivere il verosimile con l'unilateralità interpretativa che Maria Corti attribuiva allo scrittore. Perciò stesso i generi letterari, come vedremo, paiono a Cavazzoni più delle indicazioni interiorizzate per scrivere in modo corretto e comprensibile che dei limiti entro cui creare e secondo cui comporre un testo riconoscibile e d artisticamente classificabile:

Certe regole di genere son talmente automatizzate che sono come coordinare l'aggettivo col sostantivo, che non è che ci si deve pensare, lo si fa, e così certi generi molto assodati, come la narrazione, uno la fa secondo l'abitudine che ha preso e quindi non a scrivere, non lo so, una narrazione in forma di ricetta farmaceutica, come uno sa usare, che so, le forme del discorso nel luogo e nel momento opportuno. Ma anche queste sono regole, come la grammatica, che uno segue un po' automaticamente.[...] Per esempio, adesso scrivo un po' ogni tanto sul *Sole 24 ore*, e mi dicono che gli articoli devono esser scritti in 5000 - 6000 battute, perché di più non ci stanno in un giornale. Se uno pensa di scrivere 500 pagine parte con un altro stato d'animo, come se le dico: "Venga qua che le devo parlare. Ho in mente di farle un discorso che riguarda tutta la vita" e allora la faccio accomodare con calma e parto chissà da cosa. Quando inizio ho già in mente un po' il tempo, e poi tutto il genere di discorso da fare.[196]

---

[195] MARIA CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 153 [nuova edizione *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 2001],

[196] ERMANNO CAVAZZONI, «Intervista», in Appendice.

**Conclusioni preliminari**

Alla luce delle teorie sul comico e sulla parodia esposte, tenendo ben presente il legame tra parodia e riso, vale la pena tenere in mente l'approccio interdisciplinare di Laura Salmon[197], che avendo approfondito le diverse prospettive metodologiche tra formalismo, semiotica, psicologia cognitiva e sociologia, compendia le posizioni, normalmente inconciliabili, tra chi interpreta la parodia come apparente scardinamento della norma, legato a una gerarchia di termini in opposizione binaria che vengono riconfermati, e chi sottolinea la portata rinnovatrice ed eversiva, comune anche all'umorismo.
Laura Salmon distingue il piacere della parodia (e quindi del riconoscimento) e il piacere dell'umorismo (e quindi della freddura e della sorpresa); il piacere della condivisione tra ridenti dipende dalla simmetria

tra intenzioni dell'autore, pulsioni inconsce e risposta del destinatario. Questa simmetria è possibile solo attraverso un processo di condivisione. La condivisione avviene almeno a tre livelli diversi: formale (il destinatario riconosce la forma di una barzelletta o della parodia, di cui possiede in memoria stereotipi strutturali); cognitivo-concettuale ; emotivo. Ognuno di questi livelli concorre a suscitare una risposta di piacere che può essere definito "piacere di rinforzo" (si pensi all'oggetto stereotipico delle barzellette).[198]

Fondamentalmente il piacere (o rilassamento) derivante dal comico, che sia conseguenza della parodia o dell'umorismo, a livello emotivo o intellettuale, dipende da un importante equilibrio tra aspettative confermate e aspettative disattese; è una reazione naturale legata alla conformazione dell'uomo che in quanto primate possiede due "istinti coagenti"[199], l'imitazione e l'apprendimento:

In sintesi, il fattore che più influenza il rinforzo della derisione è una struttura formale di inversione o incongruenza (si veda la summenzionata teoria di Raskin 1985), in grado di innescare il piacere della condivisione. La condivisione è possibile grazie all'equilibrio tra novità e prevedibilità. L'effetto derisorio è pertanto creativo se si ha un'intersezione ideale tra ciò che è atteso e ciò che è inatteso (cfr. Salmon 1999), ovvero se si ha un'opportuna dosatura di elementi che assecondano

---

[197] LAURA SALMON, «L'antiparodia ovvero dal mondo alla rovescia all'eversione umoristica. Un approccio interdisciplinare», *Moderna*, VI (2004), pp. 13-29. Si veda anche ID., *L'atteso e l'inatteso. Per un approccio tassonomico al rapporto testo-interpretazione*, in *Il lettore e il senso*, a cura di F. Frasnedi, L. Salmon, Bologna, Clueb, 1999, pp. 91-106;

[198] Ivi, p. 19,

[199] Ivi, p. 20.

l’umana propensione (*bias*) all’identificazione e la predisposizione ad “acquisire” qualcosa di nuovo.[200]

La Salmon conferma che la parodia con il suo lato rivoluzionario (funzionale alle norme che scardina solo momentaneamente) e l’umorismo (si ricordi il *cold carnival* di Umberto Eco) con la sua portata di indecidibilità matematica[201] e di empatia pirandelliana[202] provocano due piaceri differenti:

Se la parodia rispecchia un preciso programma di derisione gerarchico e oppositivo, l’umorismo annulla le opposizioni e le gerarchie, deprogrammando il sistema ricevente, ovvero destrutturando l’ideologia del destinatario (cfr. Salmon 2004a): la derisione (gerarchia) è annullata dalle “lacrime” (empatia).[203]

Anche la conclusione della Salmon dell’ammissibilità, tra le cause del comico, sia della riconoscibilità che dell’imprevedibilità, ci ricorda che nessuna delle teorie del riso ha avuto la pretesa di essere esaustivamente unidirezionale: per citare solo alcuni nomi, Kant indica il riso come un’aspettativa tesa risolta in nulla, Bergson nota che la ripetizione meccanica può esser comica quanto deterrente del riso, Pirandello e Freud si riferiscono sia al riconoscimento che allo sgomento e meraviglia, Olbrechts-Tyteca ammette tra i motivi del comico sia la riconoscibilità, sia la sorpresa.
Per quanto riguarda la nostra analisi, l’opera dello scrittore emiliano dimostra come comico e parodia siano indiscutibilmente interdipendenti, e come quest’ultima pratica gli sia molto congeniale. Nell’intervista che riportiamo in appendice, egli afferma che ogni qualvolta si sia messo di fronte alla pagina bianca con l’idea di scrivere un romanzo o un racconto di genere, si sia ritrovato a comporre delle pagine comiche:

Ho provato a fare della fantascienza, ci sono stati dei racconti che ho pubblicato quest’estate a puntate sul *Sole 24ore*, non so se lei li ha visti, però anche lì se mi metto, non riesco a fare delle cose serie. C’è della fantascienza bellissima, seria, ma a me viene da fare un po’... non dico della parodia nel senso di prendere in giro, ma nel senso di scherzare con dei personaggi della

---

[200] Ivi.

[201] Indecidibilità significa assente possibilità di propendere per una dei due termini in opposizione binaria, che nell’ipotesto parodico sono invece gerarchicamente posizionati.

[202] Laura Salmon riprende l’opposizione dei concetti pirandelliani di “avvertimento del contrario” e “sentimento del contrario”. Collega al primo concetto la definizione di “forma del contrario” legata a parodia, caricatura e ironia; mantiene invece la definizione di “sentimento del contrario”. “Il sentimento del contrario riguarda un’ampia sfera di considerazioni psicomentali di carattere filosofico e neuro-psicologico”, p. 23.

[203] Ivi, p. 22.

fantascienza. Mi viene, così mi piace di più. Non prendersi sul serio, e aver un messaggio da dire. Se ho delle convinzioni forti mi viene più da dirle scherzandoci su.[204]

Alla mia curiosità su quanto tenesse in conto l'uditorio per esprimere idee parodiate che fossero facilmente ricostruibili, e se scrivesse parodicamente per esprimere dei messaggi seri o far satira sotto mentite spoglie, Cavazzoni ha risposto con un netto

No, perché il pubblico è sordo. Quando vado a dei premi letterari, quelli in cui le mie case editrici mi invitano ad andare, non arrivo mai primo, ma sempre secondo, proprio perché in genere arriva prima quello impegnato...Il che è tipico, anche nelle letture popolari, con le giurie allargate... Perché uno pensa generalmente che la letteratura debba avere una funzione d'insegnamento. Le cose invece scherzose o parodiche pensano che sia un genere di seconda categoria. Io penso l'opposto, penso che nella tradizione, almeno quella italiana, la letteratura più bella è quella comica, dei poemi cavallereschi, è la letteratura più conosciuta nel mondo, quella rinascimentale. Non voglio dire proprio parodica, perché la parodia è qualcosa di più aggressivo, ma io mi riferisco a una sorta di "scherzarci su"[205].

Nonostante la detta predisposizione alla riscrittura parodica, l'opera creativa dello scrittore emiliano è basata anche sulle potenzialità dell'inatteso. Certamente, il binomio espresso da Laura Salmon si avvicina molto ad un'ideale definizione del comico cavazzoniano, il cui "effetto derisorio è pertanto creativo se si ha un'intersezione ideale tra ciò che è atteso e ciò che è inatteso"[206].

---

[204] ERMANNO CAVAZZONI, «Intervista», in Appendice.

[205] Ivi.

[206] LAURA SALMON, «L'antiparodia ovvero dal mondo alla rovescia all'eversione umoristica. Un approccio interdisciplinare», cit., p. 20.

## CAPITOLO II - CAVAZZONI TEORICO DEL COMICO

Ermanno Cavazzoni afferma in più occasioni di non poter scrivere in maniera diversa dal comico. Nell'intervista riportata in Appendice, ad esempio, spiega:

È difficile dire perché scrivo in maniera comica, nel senso che non riesco a far diversamente. Se mi metto a scrivere una lettera a uno a cui è morto suo figlio, non faccio il comico... Però è inevitabile, è come il carattere di una persona...[207]

Ora, se il tono cavazzoniano è prevalentemente leggero, eccetto alcuni passi commoventi ed importanti del *Poema dei lunatici* - libro a sé stante, universo poetico originale che non poteva esser tradotto in pellicola che da Federico Fellini - gli argomenti e le scelte per realizzarlo sono diverse. Una delle principali dimensioni della comicità cavazzoniana è la "fantasticazione".

La fantasticazione comprende ogni esperimento di scrittura dotato di senso e di una certa capacità di empatia, che sia interpretabile ed apprezzabile da un lettore, ma la cui esistenza non sia subordinata al canone o al giudizio critico; per definire il campo, però, ancor meglio saranno le parole dell'autore:

Le fantasticazioni [...] comprendono tutti quei ribollimenti di pensieri che vengono trascritti e che hanno una qualche possibilità di far ribollire anche chi legge, in misura diversa da persona a persona, ma come se il lettore riconoscesse qualcosa e quindi entrasse in uno stato di intesa. E dirò anche che il lettore ideale è se stessi anni dopo. *Guarda un po' che idee avevo in testa!*[208]

Si tratta cioè di quello scrivere che non è stato insignito del titolo di "artistico" da un critico o per la coerenza con un canone o genere. L'autore, più avanti nel testo fa riferimento ai *Microgrammi* di Robert Walser[209], ora ritrovati e pubblicati come fossero racconti anche se in realtà erano "roba che viene dal limbo delle fantasticazioni, dalla soglia dopo cui si diventa pattume".[210]

La fantasticazione cavazzoniana ha precise caratteristiche: poiché è principalmente comica, consiste nel ribaltamento della norma, nello scarto dalla regola, nel ragionamento originale apparentemente dimostrativo o apertamente analogico. D'altro canto, occorre ricordare che lo scrittore reggiano si riferisce ad un ambito più ampio di quello comico, quando parla di fantasticazione, che anzi supera

---

[207] ERMANNO CAVAZZONI, «Intervista», in *Appendice*.

[208] ID., *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009, p. 26.

[209] Si può confrontare ANNA FATTORI, «I microgrammi di Robert Walser», *Scrittura. Rivista di problemi grafologici*, 85 (1993), pp. 27-36.

[210] ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, cit., p. 27.

le distinzioni tra canoni e generi letterari. Siccome l'idea tradizionale di letteratura appare stretta, restano in teorica fuori da essa

molte fantasticazioni che magari non sono finzioni e non si sa bene cosa siano, ma possono avere un fascino enorme.[211]

Inoltre, dato che il retroterra di ogni scrittore può essere composto da testi classici, filosofici, narrativi, romanzeschi dalla tradizione assodata, ma anche influenze della cultura di massa e dell'oralità, non sorprende il limbo della fantasticazione si trasformi in un "calderone" e che il particolare luogo limbico cavazzoniano sia popolato di citazioni colte, temi e simboli grotteschi, *tópoi* tradizionali, suggestioni contemporanee, accostati per dissonanze, in un carnevale culturale trascinante e anche un po' provocatorio. Forse è anche per questo, che alla luce di quanto approfondito sulla parodia, che questa sia particolarmente praticata da Ermanno Cavazzoni, più o meno apertamente.

Un secondo elemento che si aggiunge alla fantasticazione è la visione dal basso, tipica del mondo carnevalesco e della parodia in senso lato (quindi di tutti quei generi affini, come il *pastiche*, il *travesti*, la continuazione, la *forgerie*, la trasposizione) ma anche ricollegabile all'accezione del "semplice": lemma che non riesce a definire uno stile o una sfera semantica, ma che, se collegato all'esperienza della rivista condiretta da Cavazzoni e Celati, si arricchisce di senso, relativamente a un modo nuovo e scanzonato di fare letteratura. Il concetto di semplice si spiega pensando ai gusti, alle aperture e alle conoscenze di redattori e collaboratori (ad esempio Ugo Cornia, Daniele Benati, Paolo Nori) e un po' anche pensando all'esperienza celatiana del progetto di rivista *Alì Babà*, profondamente influenzata dalle idee di Italo Calvino, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri e Michel Foucault[212]; approfondiremo più avanti questi aspetti, isolando le pubblicazioni cavazzoniane ne *Il semplice*.

Il terzo approccio di Cavazzoni alla letteratura comica è quello oplepiano. La sua partecipazione all'Oplepo è importante e proficua, per un'attività di scrittura che lo stesso Cavazzoni definisce "giocosa" e divertente e che si lega al comico per i risultati anomali delle *contraintes*. L'approccio a queste regole ferree è più interessante quando lo scrittore reggiano le utilizza per dimostrarne l'inapplicabilità all'opera letteraria, scardinando alla base la presunzione che si possa scrivere secondo formule logico-matematiche. Cavazzoni, che apprezza l'opera di Perec e di altri oulipiani,

---

[211] Ivi.

[212] I testi che ebbero un a forte influenza ma non provocavano compatto entusiasmo furono di MICHEL FOUCAULT *Le parole e le cose* (Milano, Rizzoli, 1967) e *Archeologia del sapere* (Milano, Rizzoli, 1971)e di EMZO MELANDRI, La linea e il circolo,

non critica l’efficacia delle *contraintes*, ma ammette che gli strani risultati delle trasformazioni letterarie dell’Oulipo e dell’Oplepo hanno, ed eccezione dei molti *oulipismi* “seri” con ipotesto inesistente o costruito *ad hoc*, una forza comica evidente. L’appartenenza oplepiana del nostro autore, docente di Poetica e Retorica all’Università di Bologna, rivela l’interesse verso la scrittura “meccanica” come semplice esercizio di stile. Cavazzoni sottolinea che i testi oplepiani quando sono effettivamente letterari, lo sono quasi per caso; le opere di Georges Perec più belle non sono state scritte seguendo meccanicamente le contraintes, come si evince dai *cahiers* di preparazione ad esempio della *Disparition*. Analogamente l’esercizio di riscrittura di un racconto di *Cuore* di Edmondo De Amicis da parte di Cavazzoni rappresenta più un esercizio divertito che un’opera letteraria “oplepianamente intesa”[213].

Per contro, i testi non-oplepiani presentano molti segnali dei vari, chiamiamoli così, filoni che fanno corrispondere l’efficacia del contenuto all’appropriatezza della forma: dal carnevalesco al parodico al comico del discorso (secondo la definizione della neoretorica Tyteca).

### *II. 1 Un limbo di “attività maniacali”*

La fantasticazione cresce agevolmente nel fertile terreno del limbo letterario:

Dico limbo perché, come si sa, nel limbo sostavano i non battezzati; e dico fantasticazioni per sottrarre le scritture all’apparato ministeriale della letteratura.[214]

Come a dire: non importano le poetiche, i gruppi, le avanguardie, che hanno sempre dato origine a scritti autoriflessi che a opere letterarie; per questo l’appartenenza di questo autore all’Oplepo non è da intendersi in modo canonico o restrittivo.

In proposito, citiamo la conversazione tra il Cavazzoni inscindibilmente autore, teorico e docente con Luciano Nanni, professore del Dams di Bologna:

Questa parola: “poetica”, molto in auge qui a Bologna, introdotta legittimamente da Luciano Anceschi, che è un po’ stato il vecchio capo tribù degli insegnamenti di estetica qui dentro, è una parola che ha avuto una certa importanza, soprattutto perché si è contrapposta a quelle che erano le poetiche istintuali, cioè di coloro che facevano, senza avere alcuna idea di quello che facevano. Ecco io mi trovo molto in imbarazzo, proprio perché le poetiche (cioè le dichiarazioni teoriche che fanno gli autori sulle ragioni del loro fare, sul perché fanno una certa cosa) sono un fatto estremamente inibente; lo dico perché c'è stata una specie di ipertrofia delle poetiche, soprattutto

---

[213] ERMANNO CAVAZZONI, «Prefazione» in ID., *I sette cuori,* Torino, Bollati Boringhieri, 1992. pp. 9-20.

[214] ID, *Il limbo delle fantasticazioni*, cit., p. 26.

agli inizî del Novecento, legate alle cosiddette avanguardie, a tutti voi note, dadaismo, surrealismo, futurismo (in Italia abbondante); ecco, il guaio di queste scuole di letteratura o di pittura, era che hanno prodotto in prevalenza teorie e intenzioni; le loro riviste erano in larga parte delle riviste in cui si diceva cosa si dovrebbe fare in letteratura, quali intenzioni aveva l'autore. Ma i testi nati da queste riflessioni erano scarsi, molto scarsi, o erano molto (a me viene da dire) artificiali, fatti sulla base di un programma [...] pensate a Woody Allen: non so se avete visto quel film parodico *Provaci ancora Sam*?, in cui tutte le sue intenzioni verso la signorina del film, sul modello di Humphrey Bogart, diventano un imbranato comportamento proprio perché non è dettato da una sorta di naturalezza dei sentimenti, ma è dettato da un modello lì presente: fare la parte di Humphrey Bogart. Ecco, questo caso lo si può estendere a tutto quel fenomeno che è l'espressione artistica, dove certo le teorie esistono, ma quando sono troppo dichiarate, quando sono troppo sbandierate, quando precedono ogni prodotto artistico diventano una sorta di potenti inibitori.[215]

La scrittura deve provocare la sorpresa nel lettore; lo scrittore è sempre un lettore e un critico, a sua volta; ciò che conosce della letteratura, delle correnti, ciò che ha immagazzinato lo influenza nella scrittura delle proprie pagine, che non devono dar la sensazione di distacco dal pubblico, essere corrette e costruite a dovere, per trasmettere le idee dell’autore. L’intervista continua infatti così:

Quindi io dico che una persona è scissa se fa il teorico e l’autore letterario; è al tempo stesso un bugiardo e un veritiero. Ora il dire le menzogne letterarie non è certo come rubare i soldi dello stato o rubare soldi al prossimo; esiste un campo di legittimità nella nostra società in cui dire queste menzogne (ma per Platone sembra non fosse ammesso mentire neppure con le opere letterarie). Succede allora che quando la teoria è troppo presente, questa parte teorica si fa molto invadente e grava sul mentitore, il mentitore diventa una sorta di mentitore su commissione. Se la sinistra dell’autore (la sinistra come mano legata all’emisfero creativo) è troppo ubbidiente alla destra, non sarà più originale e sorprendente (parola importantissima nelle cose letterarie) non sarà più un sorprendente mentitore, ma un mentitore su commissione, un esecutore; quando la parte destra, razionale, intenzionale, è troppo invadente, occorre la scissione, che fortunatamente trovo anche in te Luciano...; se l'intenzione è troppo presente diventa un forte inibitore. [...]
*Nanni* - Tu vorresti dire che il teorico Nanni occulta il creativo Menetti?
*Cavazzoni* - Non vi sembra scisso uno che al tempo stesso si chiama Luciano Nanni e Nanni Menetti?**[216]**

Lo scrittore emiliano concepisce il narrare come un’attività che non ha bisogno di scuole poetiche; nel testo introduttivo agli stralci narrativi, poi confluiti ne *Gli scrittori inutili*, della sezione dedicata alle “voci” degli autori del volume *Voci delle pianure* sopra citato, Cavazzoni parla di “storielle”:

E queste storielle spente anzitempo si sono accumulate come germogli tagliati, che un po’ mi fanno pena perché nel loro stato non hanno colpa, ma alle quali sono anche un po’ affezionato perché sono

---

[215] ID., «Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni», intervista a cura di Luciano Nanni, in *Parol-quaderni d'arte e di epistemologia*, n. 14 (1998), su http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm, ultima consultazione 24 settembre 2011.

[216] Ivi.

momenti di pura libertà indeterminata. Dunque, affinché abbiano anche loro, poverette, un piccolo momento di gloria, ne trascrivo qui una decina, scusandomi delle loro evidenti menomazioni: sono come teste senza il resto del corpo, a volte solo un ciuffetto della capigliatura senza che ci sia la relativa persona. Avrebbero potuto essere chissà quali *ardite storielle*; forse anche altrettanti romanzi. Io non lo so. Adesso, a metterci mano, mi sentirei un falsario; e potrei farle star su solo con qualche protesi. Ma non vengano a chiederlo a me, che non sono del mestiere.[217]

La negazione di ciò che Cavazzoni afferma qui con antifrastico dispiacere è nei fatti, nelle storie che sono diventate un libro, in cui la vita narrata di ogni scrittore inutile non ha finale oppure ha epiloghi illogici o volutamente banali: le storie sono così ancora mutile, ma hanno trovato lo stesso il momento di gloria della stampa.

In chiave parodica, Cavazzoni fa riferimento alla presunzione oplepiana della creazione meccanica di testi letterari (nella prima parte dell'introduzione del testo prima citato), idea che egli stesso ha proposto e messo in pratica, ma che ha presto smontato: non è casuale la scelta del termine "protesi"[218], citazione dell'Istituto di Protesi Letteraria, originale centro di produzione letteraria come tutte le collegialità legate all'Oplepo[219].

Sorpassando il riferimento ironico alla scrittura "automatica" oplepiana, concentriamoci per il momento sulla convinzione cavazzoniana (oltre che celatiana) che le storie possano accumularsi spontaneamente come "germogli", liberi frutti della fantasia dello scrittore, il che rimanda al concetto di fantasticazione. Qui come in tutti gli scritti di Cavazzoni non mancano note abbassanti e parodiche: le storie sono definite "poverette"[220], rappresentate come menomate - e per traslato "inutili".  Eppure, si guadagnano a fama in un libro di vite di scrittori. Qui potranno vivere un momento di gloria, anche se non sono "ardite storielle" o "romanzi". L'epilogo delle "ardite storielle" sembra proporre una morale, simboleggiare tutti i testi non canonici che derivano dalle fantasticazioni.

---

[217] ID., «Gli scrittori perduti», in *Voci delle pianure*, atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000, a cura di Peter Kuon con la collaborazione di Monica Bandella, Firenze, Cesati, 2002, p. 238.  Corsivo mio.

[218] ID., «Gli scrittori perduti», cit. p. 238.

[219] L'Oplepo, cioè l'Opificio di Letteratura Potenziale, è l'Istituto letterario italiano creato da Raffaele Aragona, ispirato dal corrispondente Oulipo francese (Ouvroir de Littérature Potentielle), fondato nel 1960 da Rayomnd Queneau e François Le Lionnais con gli amici matematici, letterati e pittori Albert-Marie Schmidt, Jean Queval, Jean Lescure, Jacques Duchateau, Claude Berge et Jacques Bens, presso il risorante parigino "Le Vrai Gascon".
Fanno parte dell'Oplepo, invece, Cavazzoni, Paolo Albani, Gulio Bizzarri, Ruggero Campagnoli, Luca Chiti, Aldo Spinelli, tra gli altri. Si confronti *Oplepiana. Dizionario di letteratura potenziale*, a cura di Raffaele Aragona, Bologna, Zanichelli 2002; ID., *La regola è questa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 24-27; PAOLO ALBANI, *Le cerniere del colonello. Antologia degli scritti dell'Istituto di Protesi Letteraria*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991.

[220] L'autore del manoscritto *Cirenaica* che lo scrittore finge "topicamente" di ritrovare è definito "poveretto" nell'«Avvertimento ai signori lettori».

*Il limbo delle fantasticazioni* dà la spiegazione della poetica cavazzoniana, in particolare riguardo la prosa comica e del concetto di fantasticazione.

Il libro risponde, attraverso vari mini-racconti e digressioni, alla domanda che l'autore pone al lettore: quando una cosa prodotta (scritta, dipinta, declamata, ecc.) si può chiamare arte? Si portano ironicamente gli esempi di alcuni scrittori professionisti di successo (si ride sugli incipit accattivanti di scrittori canonizzati come Alberto Moravia o Alessandro Baricco), si elogiano i principianti, gli unici che scrivono per passione, si danno consigli comici per scrivere e pubblicare, si ricorda la genialità di Franz Kafka (che sostiene per assurdo che una cantante per topi, un digiunatore, un trapezista, un fischiatore possano essere ritenuti artisti[221]); si dà dignità ai piccoli collezionismi delle fantasticazioni quotidiane. Del libro di Kafka Cavazzoni cura la postfazione, in cui torna preponderante il problema di cosa sia l'arte:

E allora non è questione di quali sono le arti, se le arte sono solo quelle canoniche della tradizione, o non abbiano pari legittimità le cosiddette arti minori (come ce ne sono tante, arti circensi, decorative, illusionistiche, giardinaggio, fuochi artificiali, presepi, cucina, correre in auto, eccetera), ma anche le arti stravaganti e mai sentite che si stenta a considerare qualcosa di artistico (come il digiuno, che in apparenza come arte è sorprendente). È un'idea come si vede molto larga e comprensiva di arte e di artista, che in linea di massima non esclude niente, non c'è attività che non possa essere arte (si parla anche dell'arte di schiacciare noci, ad un certo punto), pur che abbia qualcosa di spettacolare, si direbbe che possa essere visto e ammirato; ma poi a un certo punto neanche questo è necessario, perché l'artista, per quanto lo riguarda, può esercitare in segreto, essere ignoto, invisibile, indifferente che ci sia pubblico e che qualcuno lo guardi, come il digiunatore, anzi, l'artista del digiuno (Hungerkünstler come dice Kafka) [...] È qui l'arte, è l'essere la totalità di una vita. più che storia la si dovrebbe chiamare esposizione delle manie, dove chiunque avendo una dose o inclinazione o mania, e essendo l'umanità fatta di maniaci spesso in caduta libera o lungo un loro piano inclinato, chiunque sarebbe già sulla strada dell'arte. La differenza tra l'artista e l'uomo comune sarebbe nel grado di accondiscendenza a se stesso, e l'artista sarebbe quel caso esemplare, spettacolare, stupefacente, di vita tutta dedita alla mania, non semplicemente a una mania occasionale (come i dilettanti) [...] Accanto a questi quattro artisti di cui questo libro racconta le vite, ce n'è sottintesa una quinta, la vita di Kafka, artista della scrittura [...] Questa era la sua felicità, o necessità, o mania, riposando il giorno e scrivendo di notte [...] E in questa vita da artista non importa in fondo cosa uno scrive, importa dar pieno corso a una mania (o vocazione); l'opera è un problema dell'impresario.[222]

Potremmo definire le fantasticazioni un insieme di evaporazioni mentali, legandoci così alle "attività maniacali" di Cavazzoni; senza pretese professionistiche ognuno può far letteratura

[221] Ciò accade in FRANZ KAFKA, *Un artista del digiuno. Quattro storie*, postfazione di Ermanno Cavazzoni, Macerata, Quodlibet, 2009.

[222] ERMANNO CAVAZZONI, «Postfazione», ivi, pp. 84-97.

seguendo attentamente questo vademecum, consiglia lo scrittore reggiano, che parodia le autocelebrazioni tipiche dell'Oulipo, dell'Oplepo e praticamente di ogni avanguardia:

È un campo molto più vasto e anche, mi vien da dire, più democratico di quanto non appaia e ed è bellissimo che tutti pratichino... sarebbe bello che tutti praticassero queste attività maniacali, che non fossero il compito esclusivo di chi rappresenterebbe la letteratura.[223]

Parlare e scrivere in libertà senza assumere status particolari porta l'autore a prediligere il gusto comico e le varie tecniche che lo provocano: il *nonsense*, il paradosso, gli entimemi, i paragoni abbassanti, le metafore, perciò comiche. Basti citare alcuni ragionamenti del *Limbo*:

Attorno alle reliquie si costruivano chiese, oggi si fanno musei [...] In genere a vedere le mostre ci si va di domenica, come una volta [...] Dicono che a volte guariva uno storpio o si calmava un indemoniato. L'arte non fa di questi miracoli, non fa parte delle sue prerogative specifiche; però a volte calma moglie e mariti, e riempie le domeniche.[224]

Come visto, in questo stralcio l'illustrazione di un caso serve a giungere a una generalizzazione, ad una regola, così come nel seguente:

Altri preferiscono i cataloghi di vendita per corrispondenza, col listino dei prezzi, che è una lettura che non fa né bene né male, ma intrattiene lo spirito mentre è in atto la digestione. Diciamo che c'è della letteratura (cosiddetta) che ha la stessa funzione, cioè di far digerire, di far star in pace; e io non la condanno, anche se a volte è meglio leggere un buon catalogo di arredo casa; che anche lui qualcosa di romanzesco quasi sempre ce l'ha: le mogli felici, le lavastoviglie, il detersivo piatti, quel medio benessere, la camera in noce matrimoniale. Il catalogo casa è la continuazione del classico romanzo rosa dopo il matrimonio; perché racconta la vita ideale dei giovani sposi ex fidanzati, e ne mostra tutta la scenografia.[225]

Il saggio inizia con un paragone di fondo, paradossale e comico, cioè che la vita artistica sia pari a un'esperienza di santità, che religione e spiritualità possano essere trattati come arte; da ciò deriva che l'opera è come un miracolo (apprezzato o meno), e che purtroppo, mancando il giudizio divino ("Da quando Dio si è ritirato"), a Dio si siano sostituiti i critici (d'arte, letterari, gli editori). La paragonabilità della vita santa e quella artistica, in chiave contemporanea e parodica, è descritta nel primo capitolo, *Il grande limbo delle fantasticazioni*, da cui poi derivano simboli, digressioni e paradossi comici dei capitoli seguenti del libro.

---

[223] ID., «Il limbo delle fantasticazioni», intervista durante il programma "Fahrenheit" di Rai Radio Tre, 29 ottobre 2009, in http://www.radio.rai.it/radio3/fahrenheit/archivio.cfm#.

[224] ID., *Il limbo delle fantasticazioni*, cit., p. 18.

[225] Ivi, pp. 22-23.

Nonostante i toni scherzosi, l'assunto che si vuol dimostrare è serissimo: l'arte tradizionalmente è riconosciuta "di diritto"[226], cioè per l'appartenenza dell'opera a canoni, generi e forme indubbiamente riconoscibili (un dipinto, un sonetto, ecc.), oppure per "battesimo"[227], cioè perché dei giudizi autorevoli ne riconoscono la qualità. La prima motivazione dell'arte è scardinata con tutta una digressione comica su *Gli indifferenti* di Moravia, la cui prosa supponente (e l'uso del passato remoto, assunto da Cavazzoni come una prova filologica del romanzesco!) vorrebbe essere di per sé una prova della presenza dell'arte; la digressione che fa dubitare su *Gli indifferenti* è poi conclusa ironicamente con un'affermazione generica, ma contraria: "per le forme tipiche dunque (quadri, poesie) il riconoscimento non crea problemi"[228]. La seconda motivazione all'arte è messa in dubbio da alcune riflessioni sulla presunta inoppugnabilità del giudizio critico: chi investe e giudica i critici? Continuando il paragone divino, un tempo era Dio che giudicava sulla santità (leggi, oggi, artisticità); ora scomparso Dio (dalla cultura, dalla credenza di massa) regna la mafia (leggi la critica odierna). La mafia della critica non può essere giudicata e ha il potere di segnare il successo o la discesa di un autore. Tutto ciò è detto tramite allusioni, iperboli, ragionamenti circolari, paralleli in cui si confondono volutamente i soggetti dei verbi e gli attributi di tali soggetti, ma il concetto si comprende fin troppo bene:

I critici non hanno neppure l'ombra della legittimità: chi li ha nominati? E così tutta la commissione giudicatrice. *Da quando Dio si è ritirato regna la mafia*, questa è una lamentela che sento; e si dubita che la mafia sia competente, in fatto di arte e letteratura. Ci vorrebbe una commissione di secondo grado, che giudica i critici, gli editori eccetera, ma poi ce ne vorrebbe una terza, che giudica la precedente e così via. Allora si è optato per il mercato, che sarebbe una forma di democrazia, il pubblico giudica. Ma c'è chi dice che il pubblico è ignorante. Allora lo si educhi! qualcuno ha detto. Chi deve educarlo? I critici. E siamo daccapo: *da quando Dio si è ritirato regna la mafia*.[229]

La scrittura deve essere invece libera da giudizi aprioristici o forzati: perciò Cavazzoni fa "l'elogio dei principianti":

Il buon principiante per qualche motivo si mette a scrivere, ad esempio; e il motivo può essere che gli hanno fatto ad esempio causa e lui si deve difendere, e allora scrive un memoriale di giustificazione [...] Un principiante non è un ignorante, è solo uno che ha una qualche urgenza di scrivere [...] E poi un principiante ogni volta che ricomincia, cioè quando gli preme l'uzzo o la

[226] Ivi, p. 12

[227] Ivi.

[228] Ivi, p. 15.

[229] Ivi, p. 17.

smania di ricominciare (ad esempio ad appuntarsi per iscritto le idee), è sempre daccapo; perciò è un principiante [...] e se non sa andare avanti non serve il mestiere, perché non c'è mestiere.[230]

Il principiante non conosce ancora la "battaglia" tra scrittori e critici, e non ha bisogno di adeguarvisi; i critici son definiti iperbolicamente mafiosi o demoni che si accaniscono sugli scrittori, soffocando in loro, per sempre, l'ispirazione e la sincerità nello scrivere. Sotto mentite spoglie comiche l'autore accusa i filologi e critici di concentrarsi spesso su studi inutili e di voler spiegare scientificamente, attraverso la caccia ai riferimenti intertestuali, le influenze letterarie dell'artista, senza pensare che spesso l'opera nasce da passioni, turbamenti e distrazioni da multiple fonti. La principale attività dei critici sarebbe quella, in sostanza, di seminar zizzania tra gli autori:

Il critico nasce [...] come commissario politico, e ce n'è bisogno perché non basta l'autore a tener d'occhio gli altri, con il relativo corteo di critici; è tutto un tenersi d'occhio.[231]

L'arte è creazione democratica, ma anche una pratica sociale e professionistica: Cavazzoni dice che l'artista è il più bravo a far fantasticare, ma di solito i più bravi e lo scrittore, nell'intervista radiofonica citata, ricorda Lev Tolstoj, ci riescono in maniera naturale.
Il limite tra le arti porta a parlare anche dell'arte visiva contemporanea e concettuale, la cui qualità è soltanto, più di altre, misurata dall'élite giudicante, come lo sono le élite editoriali, critiche. Cavazzoni ricorda inoltre che il *Limbo* doveva essere un saggio, come ne ha fatti in passato, ed ha intenzioni di saggio, ma che poi si avviluppa naturalmente in esemplificazioni, divagazioni, racconti quotidiani o nobili che nella loro alternanza di argomenti scaturiscono l'effetto comico volontario, tipico di questo autore[232]. Sembra di capire che l'arte di scrivere è di tutti, ma non è un'azione immediata; le scuole di scrittura non servono, lo scrivere è una dote naturale che non si insegna. Non per questo, Cavazzoni, si contraddice: per scrivere, ricorda, bisogna far leva sulla personale originalità che deriva dai difetti di ognuno. Lo scrittore porta un assurdo ma calzante episodio di fantasia: immagina che le schiere angeliche parlino matematicamente e giudichino gli uomini , che no posseggono lo stesso linguaggio formale, esseri imperfetti. Gli uomini parlano per scarti, analogie, irrazionalità; proprio perché irrazionali e imperfetti sono interessanti, comici, umani e non angelici. Gli angeli hanno pensieri univoci, matematicamente esatti e telepatici; per loro la vita

---

[230] ID., *Il limbo delle fantasticazioni,* cit. pp. 46-47.

[231] Ivi, p. 45.

[232] E naturalmente, fingendo di scusarsi con i lettori delle continue e disattente digressioni, Cavazzoni vuole far apparire il suo come un comico involontario, gustando e invitando a godere dei ricordi delle prose antiche, come ad esempio la *Legenda Aurea* o i poemi cavallereschi.

degli uomini (paragonata a un grande sgabuzzino) deve sembrare una gran confusione. Cavazzoni dimostra che l'inesatta lingua umana è formalizzata solo per simulare serietà in particolari ambiti che richiedono dei gerghi specifici. Da questa scena oltremondana deriva una prima definizione di riso: è una creazione umana, quanto di più lontano dall'ineffabilità divina. Per questo (detto senza usare i modi condizionali, con il linguaggio apparentemente consequenziale del paralogismi o dei sillogismi eristici[233]) che nella Bibbia non si ride, che la dottrina insegnava nel Medioevo ed oltre che Gesù Cristo non avesse mai riso e che perciò il riso fosse pericolosa fonte di blasfemia e perdizione, tanto da giustificare l'inserimento di commedie, parodie e testi satirici nell'*Index librorum proibitorum*.

Qui si delinea un altro punto importante per il nostro autore: la comicità sta nello scarto[234] semantico e formale, e tra contenuti e stili. Egli spiega che la parola dell'uomo viaggia sempre su un doppio binario, che ne smaschera la contraddittorietà. Le parole di Cavazzoni riecheggiano la visione bachtiniana del modo e della letteratura, conducono ai concetti di plurivocità della parola romanzesca, polifonia, e relativamente al comico, di dialogismo, contrapposto al monologismo. Come si sa, Michail Bachtin spiega il concetto di dialogismo come la caratteristica di quei testi in cui la parola non è unitaria, ma duplice, ambivalente. La doppiezza carnevalesca viene trattata da Bachtin in modo che non sia legata al solo Carnevale e alle opere comiche verbali (scritte o orali, in latino o in volgare) ma anche alle zone storico-letterarie in cui il carnevalesco non è strettamente presente: così la maestria di Dostoevskij di dar varie voci ai suoi personaggi, lasciando, in un'operazione polifonica, che nessuna interpretazione autoriale sia prevalente, porta il critico russo a definire il suo un autore di "letteratura carnevalizzata"[235].

Ora, contraddittorietà e doppiezza sono caratteristiche dell'uomo (imperfetto) e del comico (doppio, parodico, basso materiale-corporeo, sfuggente, liminale, bifronte). La visione ribaltata della realtà, vissuta ogni giorno dall'uomo nella sua condizione esistenziale oltre che riprodotta nelle ispirazioni letterarie ed artistiche, quelle espressioni che a Cavazzoni interessano particolarmente, è una costante delle opere e degli interessi, anche figurativi, dello scrittore reggiano. Nel documentario di Gianni Celati sulla vita del fotografo Luigi Ghirri, *Il Mondo di Luigi Ghirri*, Cavazzoni, voce

---

[233] Paralogismo o sillogismo eristico sono per Aristotele delle pseudo-dimostrazioni, poiché basate su premesse erronee; mentre la logica moderna distingue tra paralogismo, in cui l'errore è involontario e sillogismo eristico, intenzionalmente mendace, per Aristotele erano sostanzialmente equivalenti. Si confronti ARISTOTELE, *Topici*, in *Opere. Topici. Confutazioni sofistiche*, ed. a cura di G. Colli, Roma-Bari, Laterza, 1990: il sillogismo eristico "sembra concludente ma non lo è" in *Topici*, VIII, 12, 162b, 3-5.

[234] Ricordiamo l'accezione retorica di "scarto" come deviazione del contenuto.

[235] Si veda MICHAIL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002 [1ª ed. it. Torino, Einaudi, 1968] e ID., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.

recitante insieme a Celati, Sironi e altri, esprime un'idea filosofica applicata all'estetica fotografica, ma che non è difficile collegare alla scrittura di fantasticazione e al ribaltamento comico-parodico:

Diceva che il mondo alla rovescia, cioè quel riflesso ribaltato che noi vediamo dentro l'obiettivo fotografico, era parte del comune modo di vedere nella vita di campagna; era come la luna riflessa in un pozzo, come una figura che vediamo nelle nuvole, cioè era l'altro mondo, che è sempre con noi e attorno a noi, nelle ombre e nelle visioni della mente.[236]

Parodicamente, abbassando lo stesso concetto di risata, nel *Limbo* Cavazzoni definisce il riso come tremende "convulsion[e]":

Gli uomini son fatti male, si dice, il riso è una compensazione dei loro errori, se nascessero con la scienza matematica logica e geometrica infusa non avrebbero queste convulsioni.[237]

Una precisa definizione di comico proviene dal capitolo *Il comico senza strategia* del *Limbo*:

Nel caso invece in cui pensieri e fantasticazioni si contrappongono, nel senso che si urtano, che sono in contrasto, si va verso il comico, che non necessariamente fa ridere rumorosamente.[238]

Il comico è perciò contrasto di opposti, ribaltamento parodico tipico del carnevalesco, ecco un altro punto fermo di Cavazzoni.

Lo scrivere per fantasticazioni diventa non solo il modo per far entrare nella categoria "letteratura" quelle che sono all'apparenza delle divagazioni mentali, ma consente anche di abbassare il tono del discorso, per poter affrontare un argomento storico in modo fiabesco e un tema fiabesco in stile saggistico. L'autore vuole abbassare il livello del discorso come nel XII capitolo del II volume del *Quijote*, quando l'*hidalgo*, si ritira discutere con il misterioso Cavaliere degli Specchi, alias Cavaliere del Bosco, e Sancho e lo scudiero dell'altro si ritirano per parlare *escuderilmente* (cioè "da scudieri"):

El escudero del Bosque asió por el brazo a Sancho, diciéndole:
- Vámonos los dos donde podamos hablar escuderilmente todo cuanto quisiéremos, y dejemos a estos señores amos nuestros que se den de las astas, contándose las historias de sus amores; que a buen seguro que les ha de coger el día en ellas y no las han de haber acabado.

---

[236] Commenti di Cavazzoni ne *Il mondo di Luigi Ghirri*, regia di Gianni Celati, 52 min., Bologna, Pierrot e la Rosa, 1999.

[237] ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, cit., p.79.

[238] Ivi, p. 91.

- Sea en buena hora - dijo Sancho -; y yo le diré a vuestra merced quién soy, para que vea si puedo entrar en docena con los más hablantes escuderos.[239]

Miguel de Cervantes scrive che i due desiderano abbassare il tono del discorso; il lettore sa che il tono è già basso: né Chisciotte né l’altro che, come si scopre oltre, è il baccelliere Carrasco travestito, sono cavalieri erranti ma la fantasia o follia dei vari personaggi si basa su questo, sulla non corrispondenza tra vita vissuta, tra realtà interpretata e realtà narrata, ricordando che poi i narratori del *Quijote* sono diversi (un morisco, Hamete Benengeli, un traduttore spagnolo, e un interprete, cioè Cervantes). Abbiamo riportato un brano del *Don Quijote* perché è un altro testo che Bachtin cita come principale del romanzo parodico[240] poiché la narrazione ironica di Cervantes alimenta delle visioni multiple, dei personaggi e dell’autore, alterna tra dissimulazioni, mimesi, immaginazione, fino ad approdare a una morale implicita, come in fondo fa lo scrittore emiliano. Naturalmente, la caratterizzazione e le avventure rocambolesche dell’antieroe sono due ingredienti importanti per i libri cavazzoniani, soprattutto per il *Poema dei lunatici*, in cui la voce autodiegetica del folle protagonista amplifica l’effetto straniante. Nel *Quijote*, vicino per alcuni versi, ma diverso da questo punto di vita, il narratore provoca lo straniamento attraverso l’utilizzo frequente di figure (soprattutto ellissi, parellissi, epanortosi, aposiopesi, ironia, allusioni), argomentazioni capziose o ed incomplete (contraddizioni[241], falsi sillogismi), strumenti di straniamento, come la *metalessi*[242].
*Il limbo delle fantasticazioni* ricorda anche la magica comicità “maieutica” dell'istituzione scolastica, per quanto vissuto dall’autore. Nel capitolo *La scuola del comico* si legge:

Solo che il maestro Echini soffriva sempre durante l’anno scolastico di un raffreddore catarroso virulento e potente, per cui estraeva fin dalla prima ora di lezione un gran fazzoletto, che apriva (molto spettacolarmente, facendo segno che tutto nella classe per un momento si sospendesse) ed eseguiva delle soffiate di naso particolarmente sonore, impressionanti e dense. (…) Verso le dieci il

---

[239] MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, II, XII, trad. it. *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di L. Falcone, Milano, Garzanti, 2009.

[240] Anche Spitzer, com’è noto, rileva le numerose caratteristiche polifoniche del *Quijote*, del *Licenciado Vidriera* e di altre *Novelas Ejemplares*. LEO SPITZER «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955 (1948), pp. 135-187 (ora anche in Centro Virtual Cervantes del Instituto Cervantes, www.cervantes.es) e ID., trad. it. *Cinque saggi di ispanistica*, a cura di Giovanni Maria Bertini, Torino, Giappichelli, 1962.

[241] Nel *Quijote* le contraddizioni più frequenti sono rese dalla mancata corrispondenza tra quanto detto dal narratore eterodiegetico e quanto riportato dal copista Benengeli.

[242] La metalessi è il passaggio da un livello narrativo all’altro, da un punto di vista a un altro. Dice Genette in *Figure III*, cit., p. 282: “Può teoricamente essere garantito esclusivamente dalla narrazione, atto che consiste precisamente nell’introdurre in una situazione, per mezzo del discorso, la conoscenza di un’altra situazione. Qualunque altra forma di passaggio è, se non sempre impossibile, almeno sempre trasgressiva”. Diegesi e meta-diegesi si confondono temporaneamente quando i protagonisti commentano nel volume II le proprie avventure riportate dall’autore dell’*Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, facendo intendere che la prosecuzione delle avventure è subordinata al al fatto che è richiesta dall’autore del primo volume. Si confronti *Don Chisciotte della Mancia*, II, II-III-IV.

fazzoletto era pieno, nel senso che non poteva più contenere altro catarro o espettorazioni, allora il maestro Echini faceva alt, con la sua mano legnosa, tutti noi ci fermavamo dal fare i calcoli o dal fare grammatica, apriva il fazzoletto e lo distendeva per bene sul termosifone. Verso le undici o undici e mezzo ricordo che mentre ad esempio facevamo un esercizio sui tempi verbali, o una parafrasi, o una divisione coi decimali, andava a riperdere il fazzoletto che era secco e rigido come inamidato, o di più, come fosse stato intriso di colla da falegname, che poi fosse indurita e seccata; tutta la classe sbirciava affascinata, e in attesa del seguito dello spettacolo (…) e io ho poi in seguito avuto sempre un po' di schifo per la colla da falegname, pensando al modo in cui veniva prodotta direttamente dai falegnami. Dopodiché il fazzoletto era scrostato e pronto per il riuso.[243]

Il racconto-memoria non fa che confermare la convinzione che la letteratura semplice prenda forma da momenti di vita comune, in cui il minimo aneddoto può suscitare una comicità inaspettata, vivace e senza strategia. Inoltre, si è introdotto qui un elemento comico per eccellenza, il basso materiale-corporeo, che nella teoria bachtiniana è un presupposto tipico del riso e del carnevalesco, e che Cavazzoni non esita ad utilizzare insieme agli altri strumenti retorici e di situazione del comico del discorso.

Citiamo in aggiunta anche i commenti di Gianni Celati sulla comicità intesa come effetto principale dell'imperfezione umana:

A.B. Un giorno tu hai detto che Totò in un certo senso ci ha "riscattato tutti". Alludevi a qualcosa di liberatorio che c'è in lui. Guardando i film di Totò io ho sempre quella sensazione, come se mi purificasse il cervello.

G.C. C'è una buona definizione in quel saggio di Ermanno Cavazzoni *Il comico senza strategia* (in *Il limbo delle fantasticazioni*, 2009). È un titolo che per contrasto fa pensare alla risata faziosa, alle ironie dottrinarie nella schermaglia politica, dove non c'è nessun rilassamento. La comicità strategica sa sempre di falso e la escluderei dai nostri interessi. Invece la sensazione di purificarsi il cervello di cui parli, credo sia la vera meta della comicità.

A.B. Ma cosa intendi? Mi pare che tu metta sul piatto due punti fondamentali e che troverei interessante approfondire. Primo punto: la scrittura è primordialmente comica? Secondo punto: la scrittura prima di essere significato (o contenuto) cos'era? Alludi a una scrittura che si realizzerebbe al di qua e al di là del concettuale, e per questo assume un carattere naturalmente comico?

G.C. Non so rispondere. Però qui non parliamo del ridere come fatto letterario, ma del modo in cui sporgendoci verso il mondo, risucchiati dal mondo, noi reagiamo – sempre in uno stato di mancanza, nell'errore e nell'imperfezione, come ridicoli pedanti o poveri somari.

A.B. Nel saggio di Cavazzoni c'è anche l'idea che tutti gli uomini sono ridicoli, e se gli angeli potessero vederli muoversi nella loro vita qualsiasi riderebbero a crepapelle.

G.C. Sì, è la comicità di quando siamo trascinati nei traffici del mondo, a fare una parte, che diventa la nostra condizione di vita, ed è una comicità per così dire "naturale".[244]

---

[243] ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, cit., p. 105.

[244] GIANNI CELATI, ALESSANDRO BOSCO, «Dialogo sulla comicità», in *Ridere in pianura. Le specie del comico nella letteratura e nel cinema: il filone emiliano-padano*, a cura di Gerhild Fuchs e Angelo Pagliardini, Pieterlen, Peter Lang, 2011 [atti del convegno di Innsbruck 28-29 maggio 2009], p. 31.

Il ridicolo del mondo, dell’errore e dell’imperfezione, di ciò che è a umano, nota Celati; si può ricordare che Celati e Cavazzoni hanno scritto la sceneggiatura del film-documentario del 2006 *La vita come viaggio aziendale* di Paolo Muran, in cui si segue il comico viaggio premio di due impiegati, occasione in cui emergono tutti i lati deboli delle vacanze degli occidentali nei paradisi turistici ormai artificiali.

Quindi, si possono in parte riassumere le caratteristiche dei testi che Cavazzoni dichiara di amare e di voler scrivere: lo scarto retorico e contenutistico, il gusto del *nonsense* e della divagazione, la semplicità di stile e contenuto, l’affrancamento dal giudizio dei critici, e quello che in termini bachtiniani si direbbe polifonia e parodia. A queste si affianca lo spirito di contraddizione nei confronti delle poetiche, come visto nell’intervista con Luciano Nanni in «Parol-quaderni d'arte e di epistemologia», e delle regole dei movimenti letterati, come quelle oulipiane e oplepiane.

Perché Cavazzoni sceglie proprio il limbo per definire questo territorio ideale della creazione artistico-letteraria?

In primo luogo per il parallelo di cui abbiamo parlato inizialmente tra vita artistica e vita spirituale e di santità; la vicinanza dei due mondi e tra i rispettivi gerghi è, come detto, comica e abbassante, e perciò il limbo cattolico sembra particolarmente indicato. Poi, poiché il limbo definisce uno stadio di passaggio, di “non più” e di “non ancora”, analogo al sogno, alla visione, alla fantasia; nel limbo sostano i non battezzati, secondo la tradizione cattolica riportata da Dante nella *Commedia*, quindi nel nostro caso, i testi a cui “i togati del giudizio letterario” non han dato alcuna investitura, oppure gli scritti nati (per errore *umano*? Per dimenticanza?) senza una carta di identità che ne certifichi la provenienza, l’età, la funzione, i caratteri. Il limbo rappresenta la “soglia”, termine di genettiana memoria[245], lo stato in cui l’anima erra, come vagabondanti (fisicamente, mentalmente) sono quasi tutti i personaggi dei libri cavazzoniani e celatiani.

Questa l’opinione di Celati sul “limbo letterario”, riportata da Alessandro Bosco:

A.B. Tu spesso dici (me lo ripetevi ieri passeggiando) che non c’è rimedio alla vita, e questo mi fa pensare all’idea del limbo, dove – come scrive Agamben – “la pena più grande si rovescia […] in naturale letizia”. Abbandonati da Dio, ma senza soffrirne, gli esseri limbali, “come lettere rimaste senza destinatario, […] sono rimasti senza destino” ma carichi di una letizia inesauribile. Lo trovo un pensiero stupendo che crea una misteriosa consonanza tra il Bartleby di Melville e Totò. E mi vengono in mente molti tuoi personaggi erranti per il mondo. Cosa ha a che fare la tua idea di comicità con l’idea del limbo?

G.C. Il limbo è la soglia d’uno stato incerto, dove non c’è illuminazione divina, ma dove ci sono altri incontri. Non più risucchiati nelle chiacchiere del mondo, qui possiamo fare molti incontri

[245] GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 [Trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989].

fraterni. Pensa a Dante nel canto IV quando si trova con i suoi autori preferiti. Come nell'episodio di..... : c'è qualche fattore ormonale che regola questi incontri tra estranei su una soglia. Ci si ritrova simili, anche se parliamo in modo diverso – ma il ridere è la forma più estatica con cui ci avviciniamo l'uno all'altro.[246]

Ancora, Celati nel recente libro *Conversazioni del vento volatore* ricorda: "Gli uomini sono tutti dei narratori, perché sono dei fantasticanti"[247]. In altre occasioni aveva spiegato la fantasticazione facendo ricorso ad allusioni filosofiche e psicanalitiche:

Inventare un altrove attraverso il quale aggirare l'ostacolo del qui, che è l'ostacolo del rimosso.[248]

In aggiunta, il limbo è naturalmente legato all'aldilà, tema caro a Celati, Cavazzoni e Benati. Il comico, secondo il confronto cavazzoniano del mondo celeste e di quello terrestre, è esclusivamente umano; il principale fulcro della letteratura per i teorici de *Il semplice* è l'umana imperfezione, lo scarto dalla regola di cui vale la pena scrivere. Le esperienze e i sentimenti meno suscettibili alle definizioni sono in più interessanti, i più adatti ad esser contenuti nell'opera letteraria. Marina Spunta così riassume gli elementi del limbo, condensando gli aspetti visti finora:

Con l'immagine dell'aldilà Cavazzoni, Benati e Celati recuperano un'idea di comico come genere (antico) e lo contrastano all'autorialismo contemporaneo che isola il singolo scrittore in quanto 'autore', mettendo invece in rilievo il carattere collettivo del narrare, come ascolto di una tradizione e variazione di narrazioni preesistenti. In quest'ottica lo spazio liminale del limbo, del purgatorio o più in generale dell'aldilà, è posto come spazio comico, mondo a rovescio, luogo potenziale di condivisione di similarità e meraviglia, e serbatoio di miti e fantasticazioni comuni – ed è sfruttato 'politicamente' per creare una propria 'comunità' di scrittori che si oppongono all'attuale successo della letteratura commerciale. In conclusione, in modi diversi ma consonanti, nell'opera dei nostri autori il comico si pone come modalità di rapporto con il mondo e funziona da riserva, luogo archeologico, spazio interstiziale che sfugge alla binarietà logica del pensiero filosofico (occidentale) e si presenta invece come potenzialità, energia rinnovatrice, vettore sempre in movimento secondo un processo associativo e analogico che mira a scardinare eccessi di razionalizzazione e autorialità. Il comico emerge infine come continua tensione tra il corpo e
la mente, tra la lingua scritta e la voce, tra diversi registri e toni narrativi secondo un principio di associazione che segue l'umore del momento o il suono di una parola, e che trova riscontro in un pubblico partecipe o per lo meno nel divertimento degli stessi scrittori.[249]

---

[246] GIANNI CELATI, ALESSANDRO BOSCO, «Dialogo sulla comicità», cit., p. 33.

[247] GIANNI CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011. Il libro riporta dialoghi, riflessioni, racconti e scritti d'occasione, che confermano la predilezione celatiana per l'oralità del novellare, quasi alla ricerca delle radici della nostra letteratura.

[248] ID., «Al bivio della letteratura fantastica», in *Periodo Ipotetico*, (1972), cit. in MARCO BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 138.

[249] MARINA SPUNTA, «Aspetti del comico nell'opera di Gianni Celati, Daniele Benati, Ermanno Cavazzoni», in *Le specie del comico nella letteratura e nel cinema: il filone emiliano-padano*, cit., p. 135.

Il limbo comico di Cavazzoni, rappresenta lo scarto dalla norma e l'indefinibilità, perché consente di trascendere le norme logiche e le convenzioni con il lettore, di giocare con la regola, e di avvicinarsi di più all'uomo, che è una "materia" per nulla razionale, ma piuttosto variabile, un po' sbilenca, indecisa, indecifrabile. É lo stesso Cavazzoni che non si prende sul serio e parla dell'arte come della santità, dell'artista come di un moderno taumaturgo, che agisce solo senza investiture, senza giudizi e senza definizioni. I suoi eroi sono degli antimodelli: dall'anacoreta all'idiota, dal monaco al cavaliere maniaco, dal lunatico all'artista folle. Basta riportare un'ultima citazione:

Decreterei che la letteratura sia un caso particolare, piccolo (anche se supponente e aggressivo), del più vasto, vastissimo e libero limbo delle fantasticazioni. Dico limbo perché, come si sa, nel limbo sostavano i non battezzati; e dico fantasticazioni per sottrarre le scritture all'apparato ministeriale della letteratura. Le fantasticazioni invece comprendono tutti quei ribollimenti di pensieri che vengono trascritti e che hanno qualche possibilità di far ribollire anche chi legge, in misura diversa da persona a persona, ma come se il lettore riconoscesse qualcosa, e quindi entrasse in uno stato di intesa (di seconda fantasticazione), come dice Platone quando si riconosce un affine. E dirò anche che il lettore ideale è se stessi anni dopo. *Guarda un po' che idee avevo in testa!* Certo la sacrosanta e canonica letteratura ha cose meravigliose che non smettono di ribollire. Ma siamo ad un punto che i modelli ormai sono molto deboli. Non so i narratologi cosa ne dicono. Questo sempre per dire come l'idea di letteratura sia stretta. Perché resta molta roba al di fuori, molte fantasticazioni che magari non sono finzioni e non si sa bene che cosa siano, ma possono avere un fascino enorme.[250]

### *II. 2 Lo "stato di grazia" delle prose semplici*

In un'intervista a Peter Kuon Cavazzoni afferma che quando si scrive in particolari "stato di grazia"[251] anche un niente diventa letteratura e poesia, la letteratura scaturisce come prodotto naturale della mente umana. Lo scrittore parla nel *Limbo* di una comicità "senza strategia"[252], immediata, basata su qualità e difetti che sorgono dall'osservazione del mondo, e certamente questo principio non è nuovo, poiché era alla base dell'edizione della rivista *Il semplice*. Tale rivista, sottotitolata *Almanacco delle prose*, era frutto della collaborazione di Cavazzoni e Celati con altri autori (Ugo Cornia, Daniele Benati, Paolo Nori, Alberto Coppari, Enzo Fabbrucci) e nasceva dal

---

[250] ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, cit., pp. 26-27.

[251] ID., in PETER KUON, WITZEL HERMANN H., «Cavalieri, santi, lunatici, idioti...e scrittori inutili. A colloquio con Ermanno Cavazzoni», in *Italienisch*, n. 38, (1997), pp. 5-20, citato anche in PETER KUON, «La poetica del "Semplice": Celati & Co.», in *Voci delle pianure*, atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000, a cura di ID. con la collaborazione di Monica Bandella, Firenze, Cesati, 2001. Lo stralcio dell'intervista è riportato più avanti.

[252] Dal titolo del capitolo «Il comico senza strategia», ne *Il limbo delle fantasticazioni*, cit.

progetto di letture e incontri “Viva voce”, svoltosi presso la Fondazione Collegio San Carlo di Modena, nel 1992, ed era edita da Feltrinelli. Ospitò scritti “esterni” come ad esempio quelli di Luigi Malerba, Giorgio Manganelli o Antonio Delfini. Uscì con solo sei numeri tra il settembre 1995 e il maggio 1997.

[L]a rivista aveva proprio l’idea, piccolo paradosso, di non avere idee. La parola “semplice” è stata pensata in due sensi: prima di tutto c’era un particolare amore in chi l’ha fatta nascere per la prosa “semplice”: è sempre difficile indicare quale sia la prosa semplice, ma ci sembrava fosse la prosa che non adotta il modo di scrivere che a noi veniva di chiamare il “letterariese” [...] a colte quando li legge una riga di prosa letteraria, si riconosce istantaneamente che colui che l’ha scritta aveva l’intenzione, lì già dalla prima sillaba, di scrivere qualcosa di letterario, e questo è un gergo [...] Le cose letterarie hanno un po’ questo vizio, dico vizio perché non mi piace molto (altri possono dire virtù), di farsi riconoscere in quanto appartenenti ad una cerchia letteraria.[253]

Le prose dei collaboratori compendiavano varie visioni della vita, della storia, dei personaggi letterari o inventati, ma sempre con tale leggerezza che erano paragonabili ai medicamenti naturali dei “giardini dei semplici”, cioè degli orti che i religiosi coltivavano e coltivano tutt’oggi nei loro monasteri. Dunque, le prefazioni di ogni numero della rivista erano dei cataloghi “delle prose secondo la specie”[254], quasi degli erbari che elencavano le caratteristiche astratte dei testi accettati oppure alcune amenità, senza alcun interesse letterario, se non quello della cura dell’anima attraverso il riso:

Le erbe medicinali venivano coltivate nell’orto, detto anche giardino dei semplici, dalla voce latina *medicamentum simplex*. Poi venivan raccolte e conservate nei vasi per essere, secondo il caso, somministrate ai malati. Anche il leggere e lo scrivere scritti di fantasia contiene un’eminente virtù medicinale, che può aiutare casi gravissimi o accompagnare una lunga convalescenza, lunga a volte come tutta la vita. Qui segue, come fosse un erbario, il catalogo provvisorio delle prose e narrazioni secondo la specie, con l'avvertimento che tale inventario è parziale, estensibile, forse illimitato e sovrabbondante; tuttavia non è forse inutile, se potrà suscitare lo spirito immaginativo dei coltivatori di prose. Ogni numero dell’almanacco darà esempi di alcune tra le innumerevoli specie, ne aggiungerà all’elenco di nuove da ricercare, cancellerà quelle che si dimostrino non esistenti in natura.
1- Guarigioni eccezionali da morbi celeberrimi 2. Atei che parlano a a favore di Dio 3. Etnografie e popolazioni immaginate 4. Visioni, allucinazioni, teorie cosmiche 5. Personaggi storici non passati alla storia 6. Racconti che fanno ridere, però per sbaglio 7. Stoici a cui viene l’ulcera 8. Descrizioni di città e di luoghi notevoli 9. Passioni, emozioni e tormenti 10. Contra academicos...[255]

---

[253] ERMANNO CAVAZZONI, «Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni», intervista cit., p. 1.

[254] Si veda *Il semplice*, n. 1 (1995), pp. 7-9 e i numeri sgg.

[255] «Catalogo delle prose secondo la specie», *Il semplice*, n. 2 (1996), pp. 9-11.

Il primo numero del Settembre 1995[256] presentava alcuni saggi celatiani e cavazzoniani sullo scrivere, detti *Discorsi di metodo*; quello di Cavazzoni, *Appunti sulla questione del giudizio*, afferma che il giudizio estetico letterario può essere ammorbidito con l'addestramento "dell'orecchio interno". Il numero 2 del gennaio 1996, a cura di Cavazzoni e Jean Talon, accoglie vari racconti, tra cui uno di Federico Fellini, e per quanto riguarda Cavazzoni, un testo liberamente tratto dalla *Filotheos Istoria* di Teodoreto di Ciro sulla vita dei monaci in Siria[257]. Il numero 3 del maggio 1996[258] contiene un intervento di Cavazzoni sotto lo pseudonimo di Eno Zoni, a proposito di Teofilo Folengo. Nel numero 4 di ottobre 1996[259] Cavazzoni cura la trascrizione notarile delle ultime 12 ore in cella del 1850 di Girolamo Berti. Nel numero 5 del gennaio 1997[260], a cura di Benati, compaiono resoconti dei viaggi in India curati da Cavazzoni. L'ultima uscita, la sesta, del maggio 1997[261] offre gli interventi di quasi tutti i collaboratori ma non di Cavazzoni.
Dall'esperienza de *Il semplice* Cavazzoni assume il proprio orientamento letterario: la scrittura ideale è quella che si allontana dalla magniloquenza dell'intellettuale, che abusa spesso di retorica e autocitazioni; una letteratura che recupera la dimensione antica di condivisione e di oralità; uno scrivere che abbia una funzione sociale. Spiega bene Marina Spunta, nel suo intervento per il convegno di Innsbruck del 2009, l'intenzione da parte dei teorici del *Semplice* e della (presunta) scuola padana che raccoglie tutti questi colleghi, di recuperare il carattere collettivo del narrare:

> Alla funzione-autore essi preferiscono quella antica del genere, nel senso di forma basata sulla conoscenza della tradizione letteraria, come pure popolare, e sul seguire (e variare) di certi temi e strutture. In particolare la narrativa di Cavazzoni gioca esplicitamente con le variazioni sul genere – soprattutto *Le tentazioni di Girolamo*, testo composto di frammenti di generi diversi, o *I sette cuori*, variazioni comiche di un racconto del libro *Cuore* scritte assieme a studenti. Con l'immagine dell'aldilà Cavazzoni, Benati e Celati recuperano un'idea di comico come genere (antico) e lo contrastano all'autorialismo contemporaneo che isola il singolo scrittore in quanto 'autore',

---

[256] Ospitava scritti di Celati, Cavazzoni, Giorgio Manganelli, Stefano Benni, Ugo Cornia, Antonio Delfini, Luigi Malerba, Enzo Fabbrucci, Alberto Coppari, Roberto Valentini e altri e conteneva una traduzione di Novalis.

[257] TEODORETO DI CIRO, *Vita dei monaci della Siria*, trad. it. a cura di S. Di Meglio, Scritti monastici. Edizioni dell'Abbazia di Praglia, 1996; ID., *Storia ecclesiastica*, trad. it. a cura di A. Gallico, Città nuova, 2000.

[258] Il numero presenta interventi di Delfini, Morelli, Manganelli, Benati, Bompiani, Cornia, Manzoni, Salabelle e traduzioni di Celati di William Blake e Susan Sontag, di Daniele Benati di Flan O'Brien.

[259] Che ospita un monologo su Dio di Roberto Benigni, i ricordi di una certa Emilde Vacondio, raccolti da Alfredo Gianolio, traduzioni di Johann Peter Hedel di Celati, e di Tony Cafferky, di Benati.

[260] Il numero riporta scritti di Eugenia Bassi, Luigi Ghirri, resoconti di viaggi in Oriente a cura di Giorgio Casacchia e di Jean Talon.

[261] Contiene, tra gli altri interventi, dei racconti di Benati, Cornia, Salabelle, Prete, Butazzi, Bazzani, Manganelli, Morelli, Messori, Baldi, Valentini, Giulia Niccolai, Ottorino Ferrari, frammenti di "paradossografi" greci a cura di Baldi, un'opera di Beckett tradotta da Celati, una lettera del cabarettista Karl Valentin tradotta da Cavazzoni e Schneider, un intervento di Benigni.

mettendo invece in rilievo il carattere collettivo del narrare, come ascolto di una tradizione e variazione di narrazioni preesistenti.[262]

Dunque, il carattere collettivo, sociale del narrare. Infatti i testi che entravano a far parte della rivista si sceglievano dopo in collegialità. In *Appunti sulla questione del giudizio*[263] Cavazzoni teorizza delle tecniche di lavoro collettivo per abituare "l'orecchio interno" di ognuno dei redattori a comprendere, e la mente a scrivere come se fosse un naturale bisogno fisico.
Quest'arte aggregante ha sostituito la religiosità nel riempire gli aneliti spirituali, estetici che sostengono il vivere in un mondo in cui l'antica predominanza religiosa è pressoché scomparsa. Questa nuova dimensione dell'arte Cavazzoni la spiega nella citata intervista a "Fahrenheit":

É come se alla sacralità di Dio è stata sostituita la sacralità dell'arte. E si compiono un po' i riti analoghi. [...] É come se un campo umano, che funziona in una certa maniera, fosse stato sostituito da campi analoghi che hanno lo stesso ruolo e la stessa funzione.[264]

*Il semplice* prosegue in parte le indicazioni di poetica dei teorizzatori della mai realizzata rivista *Alì Babà*[265] (Italo Calvino, Gianni Celati, Enzo Melandri, Carlo Ginsburg, Guido Neri), poiché questa avrebbe dovuto avere, secondo gli scambi di opinione tra i "progettisti" tra il 1968 e il 1972, un approccio sociologico, antropologico ed archeologico alla letteratura - nel senso di oggettivo studio dei frammenti attraverso uno sguardo d'insieme delle diverse discipline - e uno sguardo aperto a tutte le forme non canonicamente letterarie, ma che avessero una dignità di prodotto scritto, in un mondo, quello degli anni Settanta, profondamente mutato, che richiedeva una ridefinizione del ruolo della letteratura e del letterato. Calvino ne parla ne *Lo sguardo dell'archeologo*, testo preparatorio alla rivista certamente influenzato dalle idee di Michel Foucault, che come si diceva fu basilare anche per l'ideazione di *Alì Babà* pur se molto discusso da alcuni dei redattori, e ispirò il

---

[262] MARINA SPUNTA, «Aspetti del comico nell'opera di Gianni Celati, Daniele Benati, Ermanno Cavazzoni», in *Le specie del comico nella letteratura e nel cinema: il filone emiliano-padano*, cit., p. 135.

[263] ERMANNO CAVAZZONI, «Appunti sulla questione del giudizio di E.C.», *Il semplice*, n. 1 (1995), pp. 137-140.

[264] ID., *Il limbo delle fantasticazioni*, intervista cit.

[265] Per una ricostruzione della storia di *Alì Babà* è utile ITALO CALVINO, «Lo sguardo dell'archeologo» (1972), ora in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 2011, anche in ID., *Saggi* 1945-1985. I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995; MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996; *Riga 14. Alì Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di MARIO BARENGHI, MARCO BELPOLITI, Milano, Marcos y Marcos, 1998; PAOLO DI STEFANO, «Calvino la rivista inesistente», in *Il Corriere della Sera*, 30 giugno 1998, p. 31; «Alì Babà, storia di una rivista che Calvino non riuscì a fare», in *Tuttolibri*, 16 luglio 1998; STEFANO BARTEZZAGHI, «Nella miniera di Alì Babà. Celati, Calvino e una rivista mai nata», in *Tuttolibri*, 15 ottobre 1998; AA.VV., *Riga 14. Alì Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di Mario Barenghi e Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1998; MARIO BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007.

saggio celatiano *Il bazar archeologico*, contenuto in *Finzioni Occidentali*[266]. La proposta calviniana è di descrivere, più che definire e spiegare, i tanti resti della realtà mutata, caotica, in discussione:

Noi crediamo che le poetiche letterarie possano rimandare a una poetica del fare, anzi del farsi. Questo, e una generale insofferenza per molto di quel che oggi si dice e si scrive, ci accomunano: le vie che potrà prendere la nostra collaborazione non le sapremo che percorrendole.[267]

Per lo scrittore sanremese è la critica letteraria a dover dar indicazioni per la costituzione di senso del contesto, del mondo, e mantenendo rispetto, ma anche una certa distanza, dai metodi formali rigorosi (e semiotico-strutturali), compiere un lavoro di "mutuo allargamento di orizzonti".
Il concetto di dimostrare la saldezza tra le radici antropologiche e la letteratura era condiviso da quasi tutti i partecipanti al progetto, che tendevano all'idea di una

letteratura come mitopoiesi, luogo dei narrabili, repertorio o combinatoria degli archetipi, crocevia e termine di paragone degli usi del linguaggio o delle narrazioni non linguistiche. [tutto ciò è] quanto di più vicino la cultura italiana (e non solo) abbia prodotto a una concezione modernamente antropologica dell'immaginario letterario, aliena tanto alla sottomissione ad altri aspetti della produzione culturale quanto al ripiegamento feticistico su se stessa.[268]

Parlando de *Il semplice* Cavazzoni nota una caratteristica importante che riconosce negli scrittori che ama, cioè lo scrivere come in uno "stato di grazia":

L'accezione del semplice - e credo che Celati intenda la parola nello stesso modo - non vuol dire un modo di scrivere semplificato [...] Vuol dire invece scritti che nascono non dalla volontà di fare una frase, ma come cose naturali, come il ragno che fa la tela. [...] Quando uno si trova in questo stato di grazia, tutto esce senza sforzo, senza che si senta la volontà di scrivere e di fare. [...] in tanti autori, io credo (con l'orecchio, con il naso) di saper riconoscere e sentire le cose che nascono proprio così, in grazia di Dio, senza sforzo."[269]

La semplicità che è il binario di Celati e Cavazzoni teorici de *Il semplice,* è accostata dalla voglia di creare stupore nella letture:

Una delle cose a cui tenevamo, che io apprezzo molto nelle faccende letterarie e con me Celati e gli altri, è lo *stupore*, uno degli elementi in un testo letterario più forti, più importanti: suscitare un certo stupore, una certa attenzione, una certa sorpresa; l'altro elemento è una *leggera comicità*; io

[266] GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura,* Torino, Einaudi 2001.

[267] ITALO CALVINO, «Lo sguardo dell'archeologo», cit., p. 323.

[268] MARIO BARENGHI, «Congetture su un dissenso», cit. in MARCO BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 138.

[269] ERMANNO CAVAZZONI in PETER KUON, WITZEL HERMANN H., «Cavalieri, santi, lunatici, idioti...e scrittori inutili. A colloquio con Ermanno Cavazzoni», cit., pp. 5-20.

sono personalmente convinto che *i testi cosiddetti riusciti* (e riusciti sono poi quelli che piacciono a me) *sono necessariamente e sempre leggermente comici*; la riuscita di un testo scritto produce un sotterraneo e inevitabile riso, un riso che si estende dal semplice sorriso di piacere per ciò che si sta leggendo ad un riso vero e proprio per le sorprese che le parole presentano.[270]

Sulla capacità di scrivere come per ispirazione, e senza alcuno sforzo o previsione, ha qualche dubbio Peter Kuon che ne «La poetica del "Semplice": Celati & Co.» annota:

Senza voler negare tali "stati di grazia", confesso di non credere troppo agli autori che pretendono di fare i loro libri come "cose naturali", - e mi pare significativo che l'immagine del "ragno che fa la tela" tradisca lo sforzo costruttivo che accompagna la produzione del testo come tessitura.[271]

In effetti se la semplicità celatiana e cavazzoniana degli anni della rivista ed oltre, così come la fantasticazione su cui Cavazzoni spinge nei lavori più tardi sono certo frutto di un lungo lavoro sul linguaggio e sulle immagini, un po' con la cura con cui Luigi Ghirri ritraeva paesaggi quotidiani con inquadrature inaspettate o attendendo quella particolare condizione di foschia che ammorbidiva gli sfondi rispetto ai primi piani. Appunto la naturalezza di cui Cavazzoni parla nel brano criticato da Kuon non è dello stile, ma del bisogno intimo di scrivere, dell'ispirazione. Dicendo "scritti che nascono non dalla volontà di fare una frase, ma come cose naturali", lo scrittore mette in primo piano il messaggio da comunicare e in un secondo momento si occupa dello stile, del "fare una frase".

### *II. 3  I giochi con le regole oplepiane*

La costruzione di una bella battuta destinata a far scoppiare dal ridere è vicina al calcolo matematico o a quel genere raffinatissimo di letteratura aforistica, che pure è parente della matematica. L'attore comico molto raramente, tranne in qualche sporadico stato di grazia, potrà improvvisare seduta stante un monologo.[272]

Giunti a questo punto, il concetto di letteratura comica cavazzoniana vuole definirsi priva di ogni strategia; le parole di Vincenzo Cerami appena riportate ricordano che la scrittura, e in particolare la scrittura della battuta comica, richiede un preciso calcolo e la perfetta manipolazione delle regole retoriche. Ermanno Cavazzoni, nonostante richiami più volte il piacere di scrivere senza strutture,

---

[270] ID., *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, cit. I corsivi sono miei.

[271] PETER KUON, «La poetica del "Semplice": Celati & Co.», cit., p. 170.

[272] VINCENZO CERAMI, *Consigli a un giovane scrittore*, Torino, Einaudi, 1996, p. 167.

preconcetti e obiettivi furbeschi, quale membro dell’Oplepo, versione italiana dell’Oulipo, ha sottoscritto un patto con questo gruppo di lavoro: quello che consiste nel lavorare insieme alla composizione della letteratura automatica, per mezzo delle *contraintes* oplepiane[273]. Cavazzoni dichiara beffardamente che l’Oplepo è come una “protesi letteraria”, citando l’istituto che vi era legato, cioè l’Istituto di Protesi Letteraria, nato negli ambienti della rivista *il Caffè* di Giambattista Vicàri.

L’Oulipo nasce dall’idea del matematico-scacchista François Le Lionnais, seguito poi dallo scrittore Raymond Queneau, ed altri: Claude Berge, Jacques Ducheteau, Jean Lescure, Jean Queval. Convinti che comunque l’arte non fosse pura ispirazione, ma adeguamento a norme grammaticali, lessicali, sintattiche, proposero una letteratura nata automaticamente da binari prestabiliti di regole (*contraintes*); Queneau affermava che gli apparenti esercizi di stile erano comunque basati su regole “scientifiche”, come un giorno i poeti antico francesi di età carolingia iniziarono a contare fino a 6, 8, 12 per comporre canzoni amorose e di gesta, facendo pura matematica.

Noti testi oulipiani sono *La disparition*, romanzo in cui Perec narra la propria storia di ebreo figlio di genitori scomparsi nel campo di concentramento, trasferendo quest’assenza nella regola del *lipogramma*, cioè dell’abolizione di una lettera, qui la “e”: l’esempio è indicativo della vicinanza del testo artificiale oulipiano con il testo tradizionale, dato che nessuno dei critici si accorse della mancanza di una vocale così frequente in francese (come in italiano). *Le petit abécédaire illustré* di George Perec riporta storie che si concludono con parole costruite sulla successione di una consonante con tutte le vocali.[274] Ancora, *Les fleurs bleus*[275] di Raymond Queneau, *L’Hotel de Sens* di Paul Fournel e Jacques Roubaud[276], i *Poèmes de métro* di Jacques Jouet[277].

L’Oulipo era già conosciuto in Italia da quando Italo Calvino iniziò a farne parte nei suoi anni parigini e per la vicinanza con gli ambienti del *Caffè* di Vicàri, fondato nel 1953 (con il nome di *Venerdì il Caffè*), rivista letteraria sperimentale che alle forme nobili preferiva l’ironia, la parodia e il grottesco, e nella quale scrissero oulipiani come lo stesso Calvino, Raymond Queneau, Jean

---

[273] Per un’introduzione alle esperienze artistiche dell’Oplepo si veda *Oplepiana. Dizionario di letteratura potenziale*, cit.

[274] GEORGES PEREC, *Ulcérations*, in *Bibliothèque oulipienne*, Paris, 1974; ID., *Le petit abécédaire illustré*, Paris, Gallimard, 1979; ID., *La disparition*, Paris, Gallimard, 1989 [trad. it. *La scomparsa*, a cura di Piero Falchetta, Napoli, Guida, 1995]. Calvino scrive un *Piccolo abbecedario illustrato* sulla falsa riga di quello perechiano, e lo pubblica ne *il Caffè*, n. 1 (1977).

[275] RAYMOND QUENEAU, *Les fleurs bleues*, Paris, Gallimard, 1965.

[276] Paul FOURNEL e Jacques ROUBAUD, «L’Hotel de Sens», en *La bibliothèque oulipienne*, vol. I, Paris, Éditions Seghers.

[277] JACQUES JOUET, *Poèmes de métro*, Paris, P.O.L, 2000.

Lescure. *Il Caffè* era legato all'Accademia degli Informi[278], fondata da Antonio Delfini, che assumeva la gestione della sede dell'Istituto romano di Alti Studi Patafisici, legato quindi all'Oulipo e all'Istituto di Patafisica parigino degli oulipiani Raymond Queneau e François Le Lionnais. Dall'Accademia fu presentato nella rivista di Vicàri l'Istituto di Protesi Letteraria: il nome ironicamente segnalava una pretesa di creazione letteraria automatica e condivideva regole e contatti dell'Oulipo[279].

L'attività del laboratorio letterario francese fu nota al pubblico di massa per due volumi editi da Gallimard: *Oulipo. La littérature potentielle. Création Re-Création Récréations* (1973) e *Atlas de Littérature Potentielle* (1981) in Francia; in Italia, grazie all'interesse di Guido Almansi, Italo Calvino, Umberto Eco e alla traduzione per Clueb (Bologna) *La letteratura Potenziale (Creazioni, Ri-creazioni, Ricreazioni)* a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant; i curatori usarono il corrispettivo artistico *opificio*, evocativo dell'originale *ouvroir.*

Paolo Albani, membro dell'Oplepo, che ha scritto diversi testi in ricordo delle esperienze con questo gruppo di sperimentatori, elenca alcune *contraintes* oulipiane: *Intarsi*, *Centoni*, *Olorime*, *Zagagliamenti*, *Crittografie*, *Giochi polisemici*, *Poesie tangenti*, *Racconti intersecati*, *Racconti a cassetti*, *Tautogrammi* o *Circoli Viziosi*, *Versi eurofallici* (detti *croissants*), *Contrazioni alfabetiche*, *Teste-coda anastrofiche*, *Permutazioni*, *Poesia antonimica*, *Lipogrammi*, *Chimere*, *Tautofonie*, *Racconti diramati*, *Trasformazione per proiezione*.

Raffaele Aragona fonda l'Oplepo a Capri nel 1990, con Ruggero Campagnoli e Domenico D'Oria, accettando di buon grado la traduzione completa del nome francese che Italo Calvino fece nell'articolo di commiato a Georges Perec, cioè *Opificio di Letteratura Potenziale*[280], già comparso nella traduzione bolognese de *La littérature potentielle*; il gruppo fu a stretto contatto con l'omologo francese, pubblicò alcune antologie con il nome di *Biblioteca oplepiana*, calco della parigina *Bibliothèque Oulipienne*.

---

[278] L'Accademia degli Informi ebbe vari collaboratori in varie epoche, tra i quali Gaio Fratini, Italo Cremona, Ennio Flaiano, Achille Campanile, Carlo Manzoni, Augusto Frassineti, Leo Longanesi, Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda, Italo Calvino, Giorgio Manganelli, Tommaso Landolfi, Dino Buzzati, Romano Bilenchi, Aldo Palazzeschi, Cesare Pavese, Goffredo Parise, Leonardo Sciascia, Luciano Bianciardi, Carlo Cassola, Mario Soldati, Alberto Arbasino, Paolo Volponi; poeti come Giorgio Caproni, Mario Luzi, Leonardo Sinisgalli, Attilio Bertolucci, Andrea Zanzotto, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Umberto Eco, Walter Pedullà, Guido Almansi, Carlo Bo, Alfredo Giuliani, Angelo Guglielmi, Achille Bonito Oliva. Pubblicò in frammenti traduzioni di Max Jacob, Fernando Arrabal, Charles Cros, Julio Cortazar, Camilo José Cela, Jerome David Salinger, Edward Estlin Cummings, Ezra Pound, Samuel Beckett, Henri Michaux, James Joyce, Erik Satie, Louis-Ferdinand Céline, Roman Jakobson, Pierre Klossowski, Robert Musil, Jorge Luis Borges, Robert Walser, Octavio Paz, Viktor Šklovskji, Arthur Cravan, Ramón Gomez de la Serna, Michail Bachtin, Daniil Charms.

[279] Sull'argomento si confronti PAOLO ALBANI, *Le cerniere del colonello*, cit.

[280] L'articolo di ITALO CALVINO, «Perec, gnomo e cabalista», comparve sulla *Repubblica* del 6 marzo 1982; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

L'*ouvroir*, fabbrica o opificio che sia, è un luogo in cui si costruisce e lavora continuamente, per creare un'opera potenzialmente riproducibile in modo infinito e sempre diverso; si creano calchi di partenza, strutture, a partire dall'inventiva degli artigiani che fanno parte dell'*ouvroir*. La letteratura è detta "potenziale", poiché i suoi prodotti sono ancora da farsi, da scoprire per derivazione e variazione gli uni dagli altri, o da opere esistenti.

Aderirono all'Oplepo, oltre ad Ermanno Cavazzoni, scrittori e poeti come Edoardo Sanguineti, il catalano Màrius Serra, studiosi come Paolo Albani, Giulio Bizzarri, Luca Chiti, Brunella Eruli, Piero Falchetti, Maria Sebregondi, Giuseppe Varaldo, Giorgio Weiss, e artisti come Totò Radicchio, Aldo Spinelli, matematici e informatici come Piergiorgio Oddifreddi, Elena Addomine, Marco Maiocchi.

Alcune delle *contraintes* oplepiane derivano da quelle dell'omonimo gruppo francese, altre sono innovatrici; le elenca Raffaele Aragona nell'introduzione all'antologia *Oplepiana*: la *rigrafia*, i *mitografemi*, le *traduzioni omografiche*, la *poesia toponomastica*, il *piccolo omonimario illustrato*, il *rimbalzo statistico*, le *lettere rubate*, il *solfeix*, la *scrittura antonimica*, le *sillabe in crescenza*, le *parole in bianco*, lo *slittamento proverbiale*, ecc.

Sono chiare e condivisibili le parole di Raffaele Aragona:

Questo continuo rimuginio su questi "eterni" [i grandi temi, o le vita piccolo-borghese, come sottolineato da Almansi] può effettivamente risultare molto noioso; ben venga, perciò, un grande sperimentalismo il quale, se non porta necessariamente a una grande opera, conduce a una molteplice fioritura di opere minori.[281]

Uno dei primi intellettuali del gruppo oplepiano, Guido Almansi, nel momento della fondazione oplepiana interpretò tali esperimenti letterari come necessari in Italia, ricordando:

la nostra letteratura e la nostra cultura sono ossessionate da due "eterni": quello che si riferisce al tempo [...] e quell'altro connesso al solito triangolo: quando non si sconfina nei grandi problemi metafisici e psicologici, ci si occupa di piccole vicende borghesi.[282]

L'appartenenza di Cavazzoni all'Oplepo ha portato a numerose innovazioni nelle *contraintes e* a simpatiche creazioni.  Un primo esperimento oplepiano edito da Ermanno Cavazzoni è stato il libro *I sette cuori*[283], prova compiuta con gli studenti dell'Università di Bologna, e contenente sette

---

[281] RAFFAELE ARAGONA, *Oplepiana*, cit., p. 15.

[282] La citazione di seconda mano di Guido Almansi è tratta da *Oplepiana. Dizionario di letteratura potenziale*, a cura di Raffaele Aragona, Bologna, Zanichelli 2002.

[283] ERMANNO CAVAZZONI, *I sette cuori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

riscritture del racconto di *Cuore* di De Amicis, *Sangue romagnolo* secondo le *contraintes* oplepiane, in particolare la traduzione per mezzo di *permutazione lessicale interna.*

Nella prefazione a *I sette cuori*, egli finge di giustificare l'opera sostenendo il ritrovamento di varie versioni apocrife del racconto *Sangue romagnolo* scritto da uno pseudo-Edmondo De Amicis, esimendosi da ogni responsabilità, come Miguel De Cervantes quando finge di riportare la traduzione della cronaca del Cide Hamete Benengeli; l'intera prefazione è una parodia ironica degli studi critici più classici e divulgativi, con l'assunzione dello stile saggistico e della retorica tipica:

Ma tornando al nostro problema occorre chiedersi: come lavorano gli pseudo autori e specificamente, come lavorava lo pseudo De Amicis?[284]

Si ride anche parodiando lo stile accademico, sollevando dubbi sull'utilità di certe ricerche, a volte molto distanti dal mondo reale:

Ci fu un personaggio nato nel 1846 e morto nel 1908 che si chiamava Edmondo De Amicis. Stesso nome e stesso cognome del più noto e già citato Edmondo De Amicis autore di *Cuore*. [...] Lo pseudo De Amicis e De Amicis erano nati entrambi ad Oneglia, e morirono non solo lo stesso anno, ma lo stesso giorno, entrambi a Bordighera [...] Il caso ha dello stupefacente e secondo il calcolo delle probabilità, condotto dall'istituto geografico De Agostini, può ripetersi una volta ogni 803 anni (cfr. PERONOSPORALI, *Le omonimie e le omotopie in rapporto alle omocronie* [...] Di lui all'anagrafe non c'è traccia; ovvero esistono negli uffici comunali di Oneglia due atti di nascita di Edmondo De Amicis, cuciti insieme come si trattasse dello stesso documento redatto per errore due volte da due funzionari distratti (cfr. AGARICI )

Le citazioni di autori dai nomi improponibili sono inserite nel testo invece che in nota, con un effetto comico immediato. Scelta che Cavazzoni ripete continuamente, in qualche testo comparsi su *Il semplice*, ne *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine* e in *Guida agli animali fantastici*, spesso mescolando notizie bibliografiche vere e presunte nella stessa bibliografia, come in *Storia naturale dei giganti*.

Le sette traduzioni di *Sangue romagnolo* consistono nel sostituire sostantivi, attribuiti, verbi e avverbi con altri di varie sfere semantiche: gastronomica:

Quella sera la casseruola di Ferruccio era più quieta del solito. Il padre, che teneva una bistecca id manzo, era andato a Forlì a fare delle cotolette [...] Mancava poco alla mezzanotte. Pioveva, tirava vermouth. Ferruccio e la nonna ancora levati, stavano nella salsiera da mostarda[285]

---

[284] Ivi, «Prefazione», p. 16.

[285] Ivi, p. 23.

La permutazione lessicale interna interessa la sfera botanica, nel racconto successivo:

Quella sera la begonia di Ferruccio era più appassita del solito [...] Mancava poco alla mezzanotte. Irrigavano, tiravano fosfamidone. Ferruccio e il floricultore, ancora sbarbettanti, stavano nella vigna da pasto.[286]

La sfera proverbiale così lo trasforma:

Quella sera, bel tempo si spera, la casa dolce casa di Ferruccio era più quieta del solito [...] Mancava poco cacio fresco, poco San Francesco, alla mezzanotte. Pioveva, tirava vento d'ottobre, grida come l'orco e fa cascar la ghianda che fa ingrassare il porco. Ferruccio e la nonna, ancora levati, stavano nella stanza da mangiare e grattare, tutto sta nel cominciare.[287]

Il linguaggio definisce una genere *pulp*, nella trasposizione successiva:

Quella sera seriosa la casa casinista di Ferruccio era più qualunquista del solito [...]Mancava poco alla mezzanotte mezzatacca, pioveva e tirava vento verboso. Ferruccio e la ninnolona nonna, ancora leziosi, stavano nella stambecca stanza da mangiare.[288]

La frase può esser tradotta in gergo medico-ospedaliero:

Quel turno serale il poliambulatorio di Ferruccio era più sterilizzato del solito [...] Mancava poco alla disinfezione, era contagio, agiva un battericida. Ferruccio e la dermatologa, ancora di turno stavano nella corsia lungodegenti.[289]

Lo stesso stralcio in stile fantascientifico:

Mentre diminuiva il grado d'irradiazione luminosa la sfera di Ferucho era in stato cinetico diminuente. Il *pater*, che teneva un piccolo magazzino di ricambi, era andato a Farala per acquisirne di nuovi [...] Mancava poco la luminosità 0, era in atto la nebulizzazione di $H_2O$, e i gas atmosferici formavano correnti.[290]

Infine, si propone un testo dimezzato, secondo la tecnica dell'*haiku* che consiste nel prendere di un testo solo le parti terminali, a mo' di cornice:

---

[286] Ivi, pp. 35-36.

[287] Ivi, pp. 47-48.

[288] Ivi, pp. 63-64.

[289] Ivi, pp. 77-78.

[290] Ivi, p. 90.

La casa era del solito padre, che era andato a Forlì e sua moglie l'aveva accompagnato con un bimba, un medico e un dovevano ritornare matti. Mancava poco.[291]

Inoltre, anche lo pseudonimo "Ero Zoni" che lo scrittore usa in alcuni numeri del *Semplice* è un *haiku*.

Partendo dalla traslazione lessicale oulipiana, Cavazzoni inventa lo "slittamento proverbiale", per cui in un testo noto vanno sostituiti i sostantivi aggettivi e verbi presenti in alcuni proverbi, in modo da aver un prodotto nuovo, automaticamente creato. *Morti fortunati. Slittamento proverbiale*[292] comparso nel 2001 nel fascicolo 21 della Biblioteca oplepiana; vuole replicare gli esempi oulipiani e oplepiani, sostenendo la possibilità di una scrittura automatica attraverso regole prestabilite di composizione. Cavazzoni, parodiando lo stile normativo oplepiano afferma che c'è sempre un proverbio P in grado di creare, partendo da un Romanzo Naturale di grado 0 (che chiama RN0, con ironici riferimenti alla "scrittura di grado zero" di Roland Barthes e ai linguaggi strutturalisti) automaticamente un Romanzo Proverbiale RP e che infiniti proverbi possono condurre a infiniti Romanzi Proverbiali: l'introduzione in cui si conia la regola (e si stabiliscono formule anche per gli elementi più inutili, es. "FBuR") fa essa stessa parte dell'ironico testo.

Dunque si prende il romanzo, lo si apre alla prima pagina e si trascrive la prima parola che sia un sostantivo, un aggettivo, un verbo o un avverbio. Indi si cercherà un proverbio che inizi con quella medesima parola trascritta. […] Il sostantivo, aggettivo o verbo che comparirà in fine di ogni proverbio verrà trascritto su un foglio bianco (d'ora in poi FBuR; Foglio Bianco ad uso Romanzo) secondo la successione determinata dal romanzo d'origine (d'ora in poi BNo: Romanzo Naturale di grado Zero5, o u-roman)[293]

L'autore continua con iperboliche ramificazioni della regola, come quella che ogni RN può già essere una filiazione di uno sconosciuto RP ("data la immensa gamma di proverbi esistente, e la infinita gamma di proverbi di futura esistenza, deve esistere o esisterà il proverbio P che conduce da un RNa a un RNb"[294]), replicando le riflessioni oulipiane; continua con riflessioni serie che fan venire in mente i concetti di intertestualità e sembrano limitare l'esperimento al metodo scientifico ("Il proverbio deve essere attestato nei repertori" "o comunque attestato da almeno un informatore

---

[291] Ivi, p. 103.

[292] ERMANNO CAVAZZONI, «Morti fortunati» in OPLEPO, *La biblioteca oplepiana*, Bologna, Zanichelli, 2005, (B. Op. 21), pp. 521-535.

[293] Ivi, p. 523.

[294] Ivi, p. 525.

che viva come indigeno censito all’anagrafe in un territorio linguistico precisabile”[295]) e poi si scopre che tutti i proverbi sono immaginari, (tranne uno, “sposi bagnati, sposi fortunati”, variato al plurale), in modo che conducano precisamente al romanzo RP1 voluto da Cavazzoni. L’autore sostiene di aver lavorato alla collazione di proverbi fin dal 1985 (citando in una falsa bibliografia titoli presuntuosi, buffi, parodici, abbassanti che ridono dell'irrealizzabilità di certe pretese di studi accademici).

Il RN0 è *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, dal cui incipit su può trarre il RP1:

RN1 *I promessi sposi*: Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte, e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia

RP1, *Morti fortunati*: Due scrittori in riva al mare, giocavano con la sabbia e il secchiello. C’era seduto un terzo scrittore, nei pressi, che scavava con una paletta, e, come assorto, un quarto stava nell'acqua immerso fino ai ginocchi, contemplando le increspature del mare. Tra la sabbia un quinto scrittore succhiava un gelato. «Ora di scrivere!» gridava a quel punto l'assistente sociale che andava suonando una campanella. Al che gli scrittori si alzavano allegri e festosi. Alcuni che erano in mare con il salvagente tornavano a riva, e così pure chi tra gli scogli guardava le alghe [...][296].

I proverbi che Cavazzoni ha usato lo sono solo in apparenza, grazie alla rima e alla metrica, al tono perentorio[297] (“I *promessi* a due consorti, non s’illudan, sono già *morti*”, “*sposi* bagnati, sposi *fortunati*”, “*quel* che mangia un solo bue, più non basta se son *due*”) più alcuni proverbi che egli dice “necessari” alla trasformazione del genere (“*Tutto* taccia, tutto cessi se ‘l bugliolo sta nei *pressi*”); servono al conio di un romanzo specifico, comico perché incentrato sull’abbassamento degli scrittori al mare, sull'infantilità dell’atmosfera, sull'inconcludenza della narrazione. Astrid Poier-Bernhard elenca le scelte retoriche della spiegazione, quelle grafiche e stilistiche di citazione dell’incipit manzoniano e le invenzioni bibliografiche paradossali, con funzione abbassante: l’introduzione al metodo complicata, lo straniamento provocato dallo sfasamento grafico, dalle sottolineature e note al testo manzoniano, la parodia dello stile dei commenti filologici, il numero

[295] Ivi, p. 523.

[296] Ivi, p. 535.

[297] Così Genette in *Palinsesti*, “un certa maniera (quella del proverbio) caratterizzata ad esempio, e in due parole, dalla brevità, la perentorietà dell’affermazione e la metaforicità”, p. 10.

iperbolico dei proverbi, la paradossalità del titolo *Morti fortunati*, l'inattendibilità della bibliografia.[298]

Cavazzoni giustifica il proprio lavoro, con il solito tono falsamente serio, verso la fine del testo:

Il lavoro di slittamento, iniziato il secolo scorso, nell'ormai lontano 1983, è stato portato a termine da me personalmente nell'anno odierno 2001 con assiduo lavoro quotidiano, con lo spoglio sistematico di 399 repertori proverbiali (qui riportiamo in bibliografia i testi impiegati nel brano stampato) e con la raccolta empirica tra i casolari delle campagne, i borghi sperduti, le paludi salmastre, di migliaia di proverbi allo stato orale, non ancora considerati dagli studiosi, e che presto vedranno la luce in una raccolta dal titolo *I proverbi nelle periferie e nelle forre*.[299]

Non è un caso che *Morti fortunati* somigli a una prova di Cesare Landrini, che inventando un falso inedito, oulipista, sostiene che un Alessandro Manzoni colpito da "slittamento ansioso" secondo il metodo s ± 1 che accosta ad un termine la parola successiva i precedente nel dizionario, abbia riscritto il famoso attacco dell'"addio ai monti" (capitolo VIII) e da: "Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime ineguali, note a chi è cresciuto tra voi", avrebbe creato:

Addipanare montiano sorgentifero dall'acquacedrata ed elevatore al cifosi cimanalisi Inelegante notizia a chiacchiera; cresima tozzo voglioso.[300]

Ci sembra che Cavazzoni voglia alludere a Cesare Landrini, per riallacciarsi, come facevano costantemente gli antichi poeti e prosatori classici, al modello precedente nel genere, e qui Cavazzoni non nega mai la propria inclinazione al rispetto della tradizione, oltre che un gioco oplepiano sullo scrittore simbolo della letteratura italiana (come più oltre per Dante e Pascoli).

L'improbabile bibliografia che Cavazzoni riporta in *Morti fortunati*, dove ogni titolo o è inconcepibile, iperbolico, un calembour o una caricatura del tono delle ricerche scientifiche e accademiche:

Nava Nanozzi C., *Proverbialismi e proverbiosità italiana prima e dopo l'unità*, Milano 1947.
Coni Eno, *Il diavolo fa i coperchi: 26 mila proverbi*, Miramare 1983.
Van Zaicoz, *Raccolta completa di detti e proverbi d'ogni nazione, tempo e dialetto*, Vallardi 1929.
Nermo Ann, *Proverbi e motti bergamotti*, Bergamo 1965.

---

[298] ASTRID POIER-BERNHARD, «Ermanno Cavazzoni: il gioco con la regola», in in *Ridere in pianura. Le specie del comico nella letteratura e nel cinema: il filone emiliano-padano*, cit., pp. 155-172.

[299] Ivi, p 526.

[300] Slittamento di CESARE LANDRINI, «Addio monti», *il Caffè*, n. 4-5-6 (1973), p. 128 cit. in PAOLO ALBANI, *Il gioco letterario tra accademici Informi, Patafisici ed Oulipisti italiani. L'esperienza dell'istituto di Protesi Letteraria*, in http://www.paoloalbani.it/Protesi.html.

Zico e Zavo, *Modi proverbiali, sentenziosi e massimali*, Padova 1956.
AA.VV., *Abbecedario del proverbio d'ogni clima*, Lodi 1974.
AA.VV., *Piazza universale delle sentenze*, Cipada 1668.
AA.VV., *Dizionario del motto popolare*, Valchiusa 1884.
AA.VV., *Neoproverbialismo d'accento toscano*, Luni 1992.
C.E., *I proverbi nelle periferie e nelle forre* (pross. pubbl.)[301]

*Neoproverbialismo d'accento toscano* allude alla lingua manzoniana e al compiacimento che hanno i commentatori di uno scrittore di usare termini di quest'ultimo nel titolo proprio, come nota ironicamente Gérard Genette in *Palinsesti*[302]; *Proverbialismi e proverbiosità italiana prima e dopo l'unità, Il diavolo fa i coperchi: 26 mila proverbi, Abbecedario del proverbio d'ogni clima, Raccolta completa di detti e proverbi d'ogni nazione, tempo e dialetto, Piazza universale delle sentenze* sono assolutamente iperbolici; *Proverbi e motti bergamotti, Dizionario del motto* popolare, *I proverbi nelle periferie e nelle forre* sono grotteschi, abbassanti quindi comici; *Modi proverbiali, sentenziosi e massimali* è un titolo sentenzioso di per sé che parodia l'inafferrabilità di certi approfondimenti scientifici. Tutti i fantasiosi titoli sembrano ricordare ad esempio alcune edizioni critiche, come le *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara esposte ed illustrate*[303], che spiegando la prima novella *Perché si dice: è fatto il il becco all'oca*, riporta in nota: "Proverbii in facetie, Libro della origine delli Volgari Proverbi, Modi di dire proverbiali e motti popolari spiegati e commentati, Roma, 1875, p. 142 sgg."
Come nota Astrid Poier-Bernhard, nel tentare di applicare la regola oplepiana Cavazzoni dimostra sotto le righe la sua inapplicabilità, giustificando la non continuazione del RP1 per esigenze di spazio:

Qui riportiamo, per esigenze di spazio, solo l'inizio; ma nel seguito, lungo su per giù quanto l'originale, anche se molto più complesso e moderno, codesti scrittori si accorgono tutt'ad un tratto di essere morti da un pezzo (da cui il titolo) e di vivere nell'eterno paradiso. Nonostante tale inizio piano e garbato, il seguito (qui non riportato) si fa incandescente, e la umile vicenda dell'originale di A. Manzoni (dove due fidanzati in preda alla peste bubbonica ossessionano un prete) diventa una sorta di romanzo messianico che sposta la scena sul quarto pianeta di Betelgeuze della costellazione di Orione, con tutti gli imprevisti del caso.[304]

Conclude giustamente Poier-Bernhard:

---

[301] Ivi.

[302] GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., p.

[303] *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara esposte ed illustrate*, a cura di Giuseppe Rua, Torino, Loescher, 1888.

[304] Ivi, p.

Egli utilizza le *contraintes* senza esaltarle come accesso alla scrittura e preferisce "scritti che nasc [a]no non dalla volontà di fare una frase, ma come cose naturali, come il ragno fa la tela" (Kuon/ Wetzel 1997, 18).

Il successivo testo oplepiano cavazzoniano accosta stralci di prosa e poesia; si intitola *Manghiscoli*[305] e consiste nell'interpolazione dell'incipit dei *Promessi sposi* con alcune terzine della *Commedia* ed una lirica di *Pascoli*. La regola è identificata con la posizione della sillaba scelta per comporre il nome: *Man*zoni-Ali*ghi*eri-Pa*scoli* e così infatti suona la creazione finale:

Quel ramo del lago di Como o d'altra oppilazzion che lega l'omo (e non odora l'aia tua d'amomo), che volge a mezzogiorno, si specchia, quasi per vedersi addorno (non t'amo… Ricordi quel giorno?) tra due catene non interrotte di monti, come che di ciò pianga o che n'aonti (tra gli aspri urli, i lunghi racconti), tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, posponendo il piacer de li occhi belli (di gente e di monelli), vien, quasi a un tratto, a ristringersi e a prender corso e figura di fiume che non può trovar posa in su le piume (la sveglia d'un querulo implume), tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte, sì come mostra esperienza e arte (io stavo lì da parte)[306]

Il testo segue la regola oulipiana della chimera[307], cioè un'istallazione su un altro di altri molto diversi; è un testo difforme, incomprensibile. Cavazzoni lo definisce:

Testo pluridiscorsivo e meta-metafisico, e mostruosamente chimerico; dove tre fili di pensieri convivono come se fossero un unico flusso pensante (il primo coincide parola per parola con l'inizio dei celebri *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, il secondo sono versi celeberrimi di Dante Alighieri dalla sua Divina Commedia, e il terzo versi mediamente brevi, in genere di nove sillabe, dalle Poesie Giovanni Pascoli) [...] Similmente alla Chimera d'Arezzo la testa (e il corpo) di leone sono il suo animo che ruggisce con la voce dell'Alighieri, la testa di capra è tutta nel richiamo paesistico dell'Alessandro Manzoni, e infine quei ricordi che gli avvelenano la mente con le parole di Giovanni Pascoli sono come la coda posteriore e dolente del serpente[308].

---

[305] ERMANNO CAVAZZONI, «Manghiscoli», in *Oplepo, Chimere. Esercizi finzionari*. Bari, Ed. OPLEPO, 2006, (B.Op. 26), pp. 14-16.

[306] Ivi, p. 14.

[307] La chimera è coniata da Le Lionnais: l'animale mitologico ibrido tra l'ircocervo e altre bestie, "sembra potersi trasporre, in più modi diversi, nelle strutture letterarie", si leggeva nella sezione di *La littérature potentielle* da lui curata, dedicata alle manipolazioni lessicografiche, sintattiche o prosodiche.

[308] ERMANNO CAVAZZONI, «Manghiscoli», cit.

La chimera è simile alla cerniera[309], cioè la creazione di una parola accostando alcune sillabe di due o tre termini precedenti, secondo varie regole; qui Cavazzoni sembra seguire la regola del lucchetto[310] a tre termini, che si rivela nel titolo (xab/cxd/efx *Man*zoni-Ali*ghi*eri-Pa*scoli*).

Il lipogramma è, come spiegato, un testo in cui vanno fatte scomparire una o alcune lettere dell'alfabeto; Cavazzoni scrive uno stralcio di un libretto lirico usando la tecnica del lipogramma e del monovocalismo. È intitolandolo «Anatra al sal»[311] e gioca sull'argomento culinario per abbassare un testo di per sé buffo per la fonetica delle parole e la mescolanza di toni e lingue (aulico-basso, italiano-latino).

La permutazione lessicale interna è la sostituzione di una o più parole con altre che gli somigliano solo formalmente (del tipo *La ciboule et la fourchette* di Nardipher al posto de *La cigale et la fourmi* di Jean de La Fontaine[312]). Cavazzoni lo usa mescolandolo alle variazioni lipogrammatiche nel testo *Le piogge nel pineto*[313], una serie di traduzioni de *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio, dove si eliminano via via delle vocali fino ad arrivare ad una strofa di soli suoni consonantici onomatopeici.

Il parere di Cavazzoni sull'Oplepo e sull'Oulipo, eccetto pochi autori di cui ammette lo spessore letterario, è che siano organismi per sperimentare nuove regole, non tanto per produrre letteratura. Come Perec, anche lui ha "barato", per comporre testi che siano non solo comprensibili, ma comici, sia che abbiano un ipotesto creato *ad hoc* come «Anatra al sal», sia che riscrivano ipotesti noti, come gli altri scherzi oplepiani:

Tutto l'interesse dei francesi era nell'inventarsi una nuova regola mai sperimentata prima; di fatto ha prodotto dei testi poco interessanti. Fa eccezione Perec che ha prodotto delle cose meravigliose, barando continuamente, giustamente, perché ha scritto dei libri bellissimi dicendo che avevano una regola, come *La vie, mode d'emploi*. Ad esempio nella *La vita, istruzioni per l'uso* ha messo questa specie di collante come se fosse una regola, poi hanno pubblicato dei *cahier* preparatori con tutti gli schemi, e si vede che sono regole molto inconsistenti. Come se uno dicesse deve comparire la parola "verde" e devono esserci delle persone, ché uno lo può anche dire dopo che ha scritto il racconto; infatti ci sono dei suoi racconti straordinari dove non so quanto la regola sia seguita. [...]

---

[309] Mario Saverio Rossi scrisse *Apologia dell'aplologia*, uno studio sulla classificazione e "codificazione antinomenclatoria" di alcuni giochi di parole, accomunando tutte le filiazioni delle *sciarade* del tipo sotto il nome di *cerniere*. Si confronti a riguardo PAOLO ALBANI, *Le cerniere del colonnello*, cit.

[310] Un esempio di lucchetto è ax/xb = ab, ad esempio :casco/scovolo = cavolo.

[311] ERMANNO CAVAZZONI, «Anatra al sal», *Oplepiana. Dizionario di letteratura potenziale*, cit., pp. 106-111.

[312] Citate in GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., pp. 48-49.

[313] ID., «Le piogge nel pineto», in *Oplepiana*, cit., pp. 88-89.

Io, personalmente, ho sempre fatto questi giochi barando, volendo barare... In *Morti fortunati* il testo d'arrivo c'era, quello degli scrittori sulla spiaggia, poi ho preso la regola e quello che ho inventato sono i proverbi.[314]

In un'altra intervista alla domanda "In cosa ritieni consista il valore della proposta oulipiana?", lo scrittore replica simpaticamente, dimostrando di non prendere del tutto sul serio el intenzioni letterarie di oulipiani e oplepiani:

L'Oulipo è una bellissima idea, è una specie di moderno ospedale: se a qualcuno gli manca la vena poetica, gli fanno una protesi subito, anche a motore, così può continuare a poetare. Ci sono le olimpiadi dei mutilati, le trasmettono anche in televisione; perché non dovrebbero esserci gli esercizi poetici degli oulipiani?[315]

Da un lato, la ricerca dell'originalità della prosa con contenuti semplici, deliranti, stranianti, con l'obiettivo della sorpresa provocata dallo scarto dalla norma; dall'altro, la riscrittura in chiave parodica o quantomeno giocosa di generi letterari canonici e perciò riconoscibili, quali il poema e i romanzo cavallereschi, l'agiografia e il bestiario medievali il *conte philosophique*, il racconto di viaggio oltremondano, il racconto ottocentesco. Il secondo tipo di tendenza è strettamente legato al primo per mezzo del comico dello scarto, del paradosso, del ribaltamento e della sorpresa, elemento questo che, con parole di Lucie Olbrechts-Tyteca, si riconosce "sempre favorevole al comico"[316].
Nel capitolo seguente conosceremo i testi in cui l'autore crea il comico attraverso l'inaspettato, in genere evidenziando lo scarto della scrittura, accostando ad esempio un tema materiale ad un linguaggio aulico, dando esempi banalizzanti a situazioni edificanti, usando in un contesto inaspettato l'argomento espresso precedentemente, mescolando i registri linguistici oppure creando uno scarto tra il senso colto da due o più tipi di uditorio, come spiega la Olbrechts-Tyteca, operando infine vari escamotage per creare il paradosso, la discordanza, lo stridere di linguaggi, sensi, messaggi. Nel capitolo IV ci concentreremo sulla predilezione dell'autore di scrivere *pastiche*, travestimenti, trasposizioni di vario genere e soprattutto parodie.[317]
La pretesa di Cavazzoni, di scrivere come se la letteratura fosse un fatto, è forse ricollegabile al concetto, condiviso da molti colleghi del *Semplice*, della scrittura come replica di un discorso orale,

---

[314] ID., «Intervista», in *Appendice*.

[315] ID., «Intervista», a cura di Adolgiso, in http://www.adolgiso.it/enterprise/ermanno_cavazzoni.asp. [Ultima visita 27/06/2011]

[316] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., p. 97.

[317] Nella quarta di copertina de *Gli scrittori inutili* è citata una nota di Alfredo Giuliani su *Repubblica*: "Cavazzoni perlustra in lungo e in largo l'immaginario comico... il suo talento letterario è cospicuo... Cavazzoni è insieme un inventore e un utilizzatore inesauribile."

come genere primordiale di comunicazione collettiva, dimenticando la pretesa di celebrare l'autore e di canonizzare l'opera. Tutto ciò è ben detto in alcune memorabili affermazioni comiche del Manganelli autore de *La letteratura come menzogna*, di *Discorso dell'ombra e dello stemma* e del *Pinocchio: un libro parallelo*. Infatti egli afferma:

Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile [...] La letteratura viene creata per lettori imprecisi nascituri e destinati a non nascere, già nati e morti; anche lettori impossibili.[318]

In *Pinocchio: un libro parallelo* Manganelli ribalta la funzione canonica del commento, che invece di chiarire rende oscuro il testo collegandolo a indizi di significati improbabili (per sua ammissione nell'intervista a Repubblica del 16 ottobre 1977, *Nel mio Pinocchio tutto è arbitrario perché documentato* "Adopero ciò che c'è in *Pinocchio* come una serie di indizi. Gli indizi combinati insieme producono storie attendibili, ma non ne producono nessuna probabile"). Torna inoltre su certe concezioni dell'autore

L'autore ha talune specifiche destinazioni: serve a garantire la qualità di un testo, a dare i nomi alle strade, fa lavorare i professori - talora - tipografi, case editrici. Ho conosciuto uomini e donne che si sono sposati ad un convegno dedicato ad un autore; altri hanno semplicemente e frettolosamente fornicato [...] Tuttavia, a mio avviso, tutto ciò non prova che l'autore esista.[319]

In conclusione, Cavazzoni condivide quando Manganelli con le parole seguenti, sostiene la morte dell'autore:

Come oggetto da leggere, come oggetto effettivamente letto, come oggetto scritto perché venga letto, il libro non esiste. Il lettore nasce solo a questo punto: quando cioè si avvede della nonesistenza del libro, e più esattamente si accorge di essere lui stesso il libro. Io sono il testo. Non esiste nessun altro testo, e il compito del libro è appunto quello di leggermi. Il lettore è ciò che viene letto.[320]

In merito all'assenza dell'autore, Cavazzoni dice:

Io apprezzo molto gli autori che si nascondo sotto uno pseudonimo, cosa difficile, se ci si pensa, perché c'è sempre un po' di vanità per aver fatto un libro, poi uno capisce che non c'entra più con quanto ha scritto. Per questo io capisco Manganelli quando dice "è finito l'autore" perché lo dice credo in questo senso, nel senso che l'autore è qualcosa di evanescente che sta dietro al libro.[321]

---

[318] GIORGIO MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 218-219.

[319] ID., *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002 p. 30.

[320] ID., *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982 p. 117.

[321] ERMANNO CAVAZZONI, «Intervista», in Appendice.

## CAPITOLO III - IL COMICO DELL'INATTESO

Il comico... sarà prima meraviglia e spavento, poi incanto e delizia, per così dire, per ciò che produce contrasto, per l'incompatibile che però convive e continuamente si sfiora e si stride. Questo stridore, a volte leggerissimo a volte violento, è il comico, e a scuola si impara; la scuola può avviare a questa carriera, di estimatore e abitatore del comico.[322]

Quando non sceglie di parodiare opere note e generi letterari canonici, cioè di giocare su un "comico del riconoscibile" Cavazzoni si adopera a forgiare un suo sotto-genere, che potremmo dire "comico dell'inatteso". Possiamo definire comico dell'inatteso il complesso delle argomentazioni che arrivano a conclusioni inaspettate: il procedimento può essere facilitato da figure retoriche come i *nonsense*, i paragoni, le contraddizioni, i tropi in genere (metafore, metonimie, ipallagi, sinestesie, sineddochi, tra gli altri) o da sillogismi dialettici e pseudo-sillogismi, come i paralogismi e i sillogismi eristici. Ci sono poi degli argomenti, ben spiegati dalla Olbrechts-Tyteca[323], che sono quasi-logici, ovvero che mantengono solo l'aspetto formale delle dimostrazioni scientifiche ed argomenti che tendono a trasfigurare la realtà (detti "fondati sulla struttura del reale"); altri che mirano a fondarla completamente ("che fondano la struttura del reale"), come *l'exemplum*, il modello, l'analogia, la metafora, le dissociazioni e le coppie filosofiche). Tale tassonomia è preziosa per un'analisi consapevole dei trucchi retorici adottati, anche se non è l'unico paradigma da seguire. Di fatto, analizzando il comico dell'inaspettato cavazzoniano, si coglie anche un uso abbondante delle *fallaciae*, ovvero gli errori relativi alle false deduzioni, studiati da Aristotele nelle *Confutazioni sofistiche*[324] e definite così dalla tradizione Scolastica. Esse rappresentano gli errori logici o linguistici in ragionamenti apparentemente impeccabili, che invece sono privi di consistenza, di esatta forma, di uso corretto del linguaggio o della logica[325]. Le premesse e le

---

[322] ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009, p.114.

[323] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977 [ed. or. *Le comique du discours*, Bruxelles, Editions de l' Université de Bruxelles, 1974].

[324] ARISTOTELE, *Confutazioni sofistiche*, in *Opere. Topici.* ed. a cura di G. Colli, Roma-Bari, Laterza, 1990. La traduzione inglese è anche disponibile on line su http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/sophistical/.

[325] Tra le *fallaciae* ricordiamo quelle che riguardano il linguaggio, come l'omonimia (ambiguità semantica), anfibolia (ambiguità grammaticale), la *fallacia compositionis* (l'inferire le proprietà del tutto partendo dalle proprietà delle parti), la *fallacia divisionis* (l'inferire la proprietà della singola parte partendo dalle caratteristiche del tutto). Vi sono poi le fallacie non linguistiche ma di ragionamento, come la fallacia del *non sequitur*, ovvero delle erronee cause ammesse per una conseguenza, l'*ignoratio elenchi*, cioè la citazione di un argomento valido ma fuori tema, la fallacia *a dicto simpliciter ad dictum secundum quid*, ovvero dell'illecita generalizzazione, la fallacia *a dicto secundum quid ad dictum sempliciter, cioè* dell'eccezione alla regola che viene ignorata. Oltre al *Trattato dell'argomentazione*, cit. si vedano: BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1992, ID., *Le figure retoriche. Effetti speciali della lingua*, Milano, Bompiani, 1993; GIUSEPPE MUCCIARELLI, GIORGIO GELANI, *Quando il pensiero sbaglia. La fallacia tra psicologia e scienza*, Torino, UTET, 2002; OLIVIER REBOUL, *Introduzione alla retorica*, Bologna, Il mulino, 2008.

(pseudo) deduzioni di questi ragionamenti volutamente scorretti sono per Cavazzoni uno strumento in più, e molto efficace, per disegnare storie comiche che, spesso, appaiono costruite su informazioni inconsistenti e trasmesse per mezzo di argomentazione assurde.

La Olbrechts-Tyteca afferma due concetti notevoli, cioè che sia l'inaspettato può essere fonte di comico, poiché la sorpresa è "sempre favorevole al comico"[326], sia il riconoscibile, poiché "l'inerzia è un fatto, nel senso che la mente umana tende alla ripetizione"[327], così che le argomentazioni che sfruttano l'inerzia dell'uditorio (il ritornello, il riconoscimento, la rimbeccata, l'argomentazione *ad hominem*[328]), sono molto inclini al comico, anche se come vedremo tra poco, la ripetizione ha "effetti antagonisti"[329] sul comico. Appare chiaro che l'ipertestualità, ovvero l'insieme delle relazioni che tutti i testi hanno con altri testi precedenti assunti come ipotesti, e in particolar modo la parodia, risveglia la capacità intellettuale del lettore di distinguere gli elementi costanti da quelli modificati, e ridere dei ribaltamenti. La comicità è però un modo del discorso molto complesso, così che non è possibile vederne solo una faccia: è anche vero che la ripetizione può generare il comico, se pensiamo alle *gag* e ai tic, e al comico di carattere che può generarsi dal riconoscimento di una "macchietta", ma la ripetitività può anche ucciderlo del tutto. Infatti, essa è inserita dalla Olbrechts-Tyteca sia tra i fattori di produzione che tra gli elementi d'inibizione del comico, insieme alle emozioni forti, all'attenzione, all'esitazione, all'assenza di spirito ludico e in genere all'assenza di quel distacco psicologico minimo richiesto all'uditorio per poter ridere. La ripetizione agisce in modo simile all'esplicitazione ad esempio di un motto di spirito, per cui se una battuta diventa logora non fa più ridere:

Per lo più, tuttavia la ripetizione altera il comico della retorica. Di fronte a battute troppo logore ci rifiutiamo di ridere, e ciò va imputato ad una specie di pudore, o di snobismo, difficilmente prevedibili. Nelle nostre analisi questa causa di sparizione del riso avrà comunque un peso relativo. In effetti, noi ci poniamo sempre, col pensiero, in una situazione concreta nella quale potrebbe sorgere la battuta. Anche quando si tratta di battute tradizionali, ridiamo perché le supponiamo nuove. Questa regola del gioco non è propria solo dell'analista che ci proponiamo di essere ma anche di tutta la tradizione comica.

---

[326] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., p. 97.

[327] Ivi, p. 93.

[328] Ivi, pp. 93-99.

[329] Ivi, p. 34.

Sembra che l’autrice ammetta che la ripetitività di una battuta è più una causa che un deterrente del riso; oltre al fatto che una battuta logora può anche essere una “battuta di famiglia”[330] e far ridere per motivi di affettività o di appartenenza al gruppo, il pubblico bendisposto “a sentire certi attori, non ride mai tanto come quando la battuta è attesa”[331].

Volendo schematizzare, in modo da poter leggere il nostro autore secondo ampi filoni e poi analizzarne le particolarità, non sembra scorretto riconoscere nella sua comicità queste due inclinazioni, l’una, che qui spieghiamo, volta a creare la sorpresa, l’altra, che affronteremo successivamente, ad indurre il riconoscimento del noto.

Per mezzo dunque di contraddizioni, di errate concordanze e accostamenti, di assenza di logica apparente lo scrittore scatena nel lettore in un primo momento il dubbio di non aver ben compreso e successivamente la certezza di esser stato preso in giro. Quando tali scarti dalla regola logica sono riattivati dall’accostamento del tono emiliano colloquiale o gergale o anche ingenuo allo stile accademico, significherà che lo stridore tra norma logico-linguistica e realizzazione personale è ancora più accentuato. Accostamenti inaspettati e ribaltamenti paiono comunque sempre collegabili anche alla tendenza comica e carnevalesca; non sempre, come detto, gli apparenti ribaltamenti si realizzano in vere e proprie parodie, poiché vi sono testi che non si riferiscono a nessun ipotesto o architesto in particolare, come fa notare Genette, e altri che non sono neanche ipertesti, ma solo semplici escursioni dal canone letterario, come ricorda anche la Olbrechts-Tyteca. Ci rammenta, a tal proposito, che la comicità scaturisce anche dall’impressione della parodia, ovvero dall’impressione del riconoscimento di un testo, dovuto al fatto che questo fa riemergere valori conosciuti:

È certo tuttavia che possiamo ridere della semplice impressione di parodia, per analogia con situazioni familiari, quelle cioè in cui l’originale ci è noto. La parodia, divenuta genere letterario, non ha più bisogno di altre garanzie. Basta che distrugga l’unicità di qualcosa e ci faccia ricordare il valore attribuito generalmente a questa unicità.[332]

Un trucco retorico frequente negli scrittori comici, spiegato bene nel testo di Lucie Olbrechts-Tyteca è quello dare l’informazione che il lettore non si aspetta: fare una premessa e poi non rispettarla; parlare in modo a-logico nel mezzo di un discorso serio o di un ragionamento formale; procedere per mezzo di paralogismi e sillogismi eristici; accostare stili, registri, campi semantici

---

[330] Ivi, p. 35.

[331] Ivi.

[332] Ivi, p. 87.

distanti o opposti tra loro; spiegare le proprie tesi ben fondate con esempi banali, volgari e inadeguati, cosa che Cavazzoni fa in moltissimi libri, servendosi perciò delle prossimizzazioni, banalizzazioni e devalorizzazioni che Genette inserisce tra le tecniche di alcune riscritture parodiche. Ecco che perciò il comico-parodico e la sorpresa dell'inaspettato si intrecciano frequentemente. Possiamo citare per maggior chiarezza alcuni esempi di banalizzazioni cavazzoniane dell'argomentazione scientifica:

Bisognerebbe aggiungere che l'autore ha letto probabilmente mille altre cose al di fuori della letteratura, anche cose banali come un orario ferroviario o le istruzioni per l'uso del forno a microonde.[333]

Anche nel pieno della battaglia il gigante da guerra è discutibile, ossia somiglia piuttosto a uno che pesta le gente dentro il mortaio e ne fa marmellata, o ne fa un piatto misto di polpettone e gelatina.[334]

[I giganti] non hanno ad esempio mai moglie. Sembra per la verità non ci siano gigantesse o gigantesse propense alla convivenza o alla copula. E in ogni caso i giganti preferiscono la vita da scapoli.[335]

Per certi bambini moderni sono leggenda anche gli alberi, perché mele, banane, arance sono per loro prodotti del supermercato, e così anche una bistecca di manzo o una coscia di pollo.[336]

Sembra utile riportare le parole che indicano le preferenze letterarie dello stesso scrittore, che chiariscono meglio la sua idea d'inaspettato:

Mi piace sempre che una cosa letta sia un po' una sorpresa. Questa è la mia speranza. E vi pongo una questione: a che genere appartiene la cosa che leggerò adesso? Come, per esempio, per fare un'analogia, a che genere appartengono *Le galline pensierose* di Malerba e *Centuria* di Manganelli? Assomigliano piuttosto al *Canzoniere* di Petrarca, e non tanto a dei racconti. A mio avviso, non si possono chiamare raccolte di racconti, però non so che nome potrebbe avere questo tipo di libro. Sono dei pezzetti di prosa che forse continueranno nel tempo. Ne leggo alcuni. Ultima premessa: sono scritti senza alcun progetto. Scrivendo, mi sono sempre sorpreso che una riga, proprio quella, seguisse ad un'altra riga.[337]

---

[333] ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009, p. 43.

[334] ID., *Storia naturale dei giganti*, cit., p. 28.

[335] ID., «Fenomenologia del gigante» in *Luigi Pulci e i quattordici cantari*, Roma, Ist. Pol. della Zecca dello Stato, 2000, p. VII.

[336] ID., *Guida agli animali fantastici*, cit., p. 37.

[337] ID., *La coda dell'Idra*, supplemento a *Idra O*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, p. 53.

Un maestro del genere della proposizione aforistica e mordace fu proprio Giorgio Manganelli, che Cavazzoni afferma di apprezzare. Nell'intervista rilasciata a Luciano Nanni, professore del Dams di Bologna, Cavazzoni sottolinea la capacità manganelliana di sorprendere ad ogni riga:

Lo stupore, uno degli elementi del testo letterario più forti, più importanti: suscitare un certo stupore, una certa attivazione, una certa sorpresa; l'altro elemento è una leggera comicità [...] apprezzo molto Manganelli proprio per la meraviglia ad ogni riga, quando lo si legge; resto sempre stupefatto di come gli escano queste contaminazioni, veri e propri deliri, che gli prendono la mano e lo portano non sa neanche lui dove.[338]

Seguendo la spiegazione della studiosa, passiamo a conoscere alcune delle tecniche del comico del discorso più frequenti in Cavazzoni.

### *I legami causali, l'argomento pragmatico, le doppie gerarchie*

Tra gli argomenti per associazione fondati sulla struttura della realtà si evidenzia l'argomento pragmatico, la "trasposizione del valore della causa sull'effetto, ma anche del valore dell'effetto sulla causa"[339], ovvero uno scardinamento della catena causale dei fatti in analisi, che nella pratica può significare il ribaltamento del ragionamento più verosimile, la sostituzione del termine gerarchicamente superiore con un altro inferiore, oppure del termine positivo con il negativo, e così via.

Le doppie gerarchie sono serie di "fenomeni gerarchizzati" che corrispondono ad altre serie (I termini di una serie sono legati a una media dei termini appartenenti all'altra"[340]; rendono ribaltabili dei giudizi di valore su alcuni stati di cose e dicendo il contrario di quanto l'uditorio si aspetta, lo sorprendono con un comicità molto semplice[341]. La studiosa dà la propria definizione:

Tutti i legami che esprimono la struttura del reale possono dar luogo senza distinzione ad argomenti di doppia gerarchia [...] Molto speso anche il nostro vocabolario, i nostri giudizi, i nostri argomenti si reggono su una doppia gerarchia, implicita o esplicita.[342]

---

[338] ERMANNO CAVAZZONI ne *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, intervista a cura di Luciano Nanni, in «Parol-quaderni d'arte e di epistemologia», 14 (1998), su http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm.

[339] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., p. 212.

[340] Ivi, p. 242.

[341] Ivi, p. 242: "Il comico è semplicissimo, ed è proprio per questo che ridiamo. Dentro di noi diciamo, ammiccando: ecco che cosa può portare un'applicazione corretta e a prima vista normale delle doppia gerarchia".

[342] Ivi, p. 241.

Esse riguardano

rapporti stocastici, i cui cioè i termini di una delle serie sono legati a una media dei termini appartenenti all’altra [...] Conoscendo una delle gerarchie possiamo, grazie a questi legami, trovare il posto di un termine nell’altra serie.[343]

Si legano al comico delle gerarchie, nonché al “comico dei legami”, perciò agiscono come come l’argomento pragmatico, come gli argomenti riguardanti i legami causali e le catene di successione, e come tutti gli argomenti fondati sulla realtà, l’oratore li usa per modificare a piacimento quelli che sembrano fatti e premesse della dimostrazione capziosa. Relativamente ai normali legami causali del ragionamento, questi possono essere stravolti, ad esempio prendendo come causa di un fatto un dettaglio che non c’entra, come in Cavazzoni:

Ma in cosa consiste l’attività comunista sessuale? Nel fatto che la ragazza viene semplicemente ogni giorno frustata con catene [...] Anche se potrebbe sembrarlo, i giganti però non sono dei sadici; mancano ancora alcuni secoli e un giro di pensieri più complicato perché si possa esser sadici.[344]

Nessun vero cavaliere si farebbe così martirizzare, perché nessun vero cavaliere può uscire da una battaglia tumefatto, escoriato, zoppicante, lacerocontuso, con lividi o trauma cranico. [...] Non si può essere paladini di Francia e al tempo stesso essere tutti bucherellati, è una questione di essenza metafisica, o di legge del genere.[345]

I protagonisti di *Cirenaica* passano il tempo distruggendo oggetti e sopravvivono come possono. La loro attività, che ben presto si scoprirà assimilata a quelli degli altri ospiti di questo luogo, il bassomondo, che somiglia molto ad un purgatorio, viene spiegata dal narratore con la legge “dell’entropia universale”, convinto che il suo ragionamento sia inappuntabile:

Diverse bande teppistiche che accendevano gli arredi di plastica; senza ragione, come noi, per aiutare le cose a sparire, secondo l’irreversibile legge dell’entropia universale, per la quale è probabile che un sistema ordinato attiri i teppisti, mentre è improbabile che i teppisti costruiscano un treno o ne ricostruiscano uno bruciato, o ricostruiscano un vetro in frantumi.[346]

Nella *Storia naturale*, dove chi parla dimostra di non seguire delle norme di ragionamento logico, ma esclusivamente analogiche; è un ricercatore, e pare anche dotato di una preparazione enciclopedica, ma ignora completamente i criteri di ammissibilità delle ipotesi che si pone:

---

[343] Ivi, p. 242.

[344] ERMANNO CAVAZZONI, «Fenomenologia del gigante», cit., p. IX.

[345] Ivi, XV.

[346] ERMANNO CAVAZZONI, *Cirenaica*, cit., p. 53.

Marx, Heinrich Karl; rivoluzionario tedesco, 1818-1883: associato spesso a Friedrich Engels, 1820-1895, per ragioni anche di eufonia dei cognomi.[347]

Si tratta di un argomento pragmatico a tutti gli effetti, che ridicolizza il contenuto dell'argomentazione per mezzo del ribaltamento delle catene causali; così come negli esempi che seguono:

Fresco Fico l'ha molto adocchiata; lui adocchia tutti per capire quanto siano extraterrestri, infatti dopo mi ha molto chiesto, perché nel campo femminile c'è scarsità.[348]

"Ti sei messo a far politica" mi ha detto Monica. Ha saputo anche lei che ho fatto il comizio (oltre ad averlo saputo mia zia, purtroppo per me). Non è politica, ho detto. Le ho fatto vedere *Gli alieni fra noi*. Non l'ha voluto neanche guardare, le dava noia anche il titolo. Io la capisco; per forza la politica non la sopporta.[349]

Nell'estratto precedente il ragionamento fallace scaturisce in una autofagia del discorso. Ancora, il narratore delle *Vite brevi di idioti* trae false conclusioni dalle premesse basate sul pregiudizio, e perciò irrazonali:

E anche la donna aveva un odore indefinibile, un odore ospedaliero. "Forse - chiedeva - è l'odore di una loro malattia?" Questa donna girava per casa come se fosse a casa sua, in Albania. [...] L'ometto era un divoratore, come son gli albanesi; e la donna pure[350].

***L'esempio, l'analogia, la metafora***

Tra gli argomenti che fondano la struttura del reale sono moltissimi quelli che possono essere trasformati in strumenti comici. L'*exemplum*, tipico dell'agiografia, del racconto didascalico, erano argomenti di autorità; se usati negativamente e positivamente portano a modelli e antimodelli e se usati impropriamente danno vita a ingiustificate generalizzazioni (come la fallacia *a dicto sempliciter ad dictum secundum quid*). Comico è trasformare il modello in un plurale illusorio, o anche basare sull'*exemplum* un altro esempio fondato sulla medesima regola, cioè ragionare dal particolare al particolare, per analogia; oppure usare il caso invalidante invece che esemplare, o

---

[347] ERMANNO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, cit., p. 23.

[348] Ivi, p. 218.

[349] Ivi, p. 219.

[350] ID., *Vite brevi di idioti*, cit., p. 47.

l'illustrazione inadeguata all'argomentazione che si vuol fare. I casi detti sopra sono evidenziabili in vari testi cavazzoniani.

In *Cirenaica*, ad esempio, i cattivi esempi (diremmo, gli antimodelli) incontrati dal protagonista lo spingono a generalizzare, fissando delle definizioni perentorie. Ne citiamo un paio:

Un viaggiatore appena arrivato bisogna sapere che è molto appariscente.[351]

La famiglia è una formazione parassitaria che nasce dai tentativi di furto a catena (questo per esprimere il mio parere sperimentato).[352]

Nella *Storia naturale* vi sono altri esempi che generano affermazioni aforistiche dal carattere generale:

Un mio cugino si vestiva sempre di stoffe leopardo, che è il segno del subconscio guasto della mia famiglia. Il vestiario è un sintomo, un sintomo grave.[353]

Di seguito, un'illustrazione non adatta all'efficace argomentazione, e che ingenera una serie di digressioni; sulle deviazioni a catena è costruito, per l'appunto, *Storia naturale dei giganti*:

Palmiro Togliatti detto Ercoli, 1893-1964, uomo politico; scrisse le *Opere complete*, che però risultarono sempre poco vendibili, o comunque mio zio Ago non riuscì mai a vendere, nonostante i tentativi con Amedeo Ridolfi. Il quale però preferiva pensare in proprio - gli rispondeva - ad esempio stando in botte, in palude, dove le *Opere complete* gli avrebbero dato impaccio e avrebbero allontanato le anitre, le pavoncelle, nonché le idee filosofiche.[354]

Inoltre, sempre nell'ambito degli argomenti volti a trasformare il reale, citiamo il ragionamento per analogia, importantissimo, da cui deriva la metafora. L'analogia, essendo un paragone implicito che fa riferimento a caratteri generali e casi particolari - il tema è "l'insieme dei termini strutturati sui quali verte la conclusione e foro l'insieme dei termini analogamente strutturati che servono a sostenere il ragionamento"[355], è in grado di collegare i concetti più inaspettati, perciò può essere seriamente suggestiva, quanto inconfutabilmente comica. Può esser comica, quando l'analogia è trattata come somiglianza, e le metafore emergenti da essa vengono trattate come non simboliche.

---

[351] Ivi, p. 27.

[352] Ivi, pp. 37-38.

[353] ERMANNO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, cit., p. 17.

[354] Ivi, p. 126.

[355] Ivi, p. 260.

Oppure lo è quando i campi semantici che riguardano i termini confrontati di tema e foro sono tanto distanti che il legame diventa ridicolo, come in questo poemetto che Cavazzoni immagina che il suo personaggio abbia composto:

Un titolo chiedo mi sia fornito:
ma non ce n'è uno mi sia gradito.
Voglio crearmene uno più adatto
che sul mio modello esatto sia fatto:
c'io dunque sia, come in un romanzo,
cavaliere errante dell'ora di pranzo.
/.../
Per nastrin d'onore, il tovagliolo,
da portarsi al collo in segno del ruolo;
sul petto appuntato come una medaglia
un piatto e un coltello mentre che taglia.
/.../
Se pranzo e cena è così garantita
la mia ambizione è abbastanza esaudita.[356]

Lo è anche quando l'analogia viene "prolungata", cioè si prendono in considerazione più tratti di quanto non fossero presenti originariamente, oppure "emendata", ovvero sostituita con un'altra analogia, la cui presenza rende comico il ragionamento. In genere, il comico dell'analogia è un comico dell'allusione, dato che l'analogia deriva da paragoni impliciti.
Il risveglio di metafore assopite, collegate all'analogia, può essere causa di comicità:

Noi ridiamo nel riconoscere ciò che sembrava dimenticato, senza che siamo autorizzati a dire che è sul piano fisico [ad esempio] che si sposta la nostra attenzione. Ridiamo piuttosto della confusione che abbiamo constatato fra i campi.[357]

Questo tratto, oltre che abbassante, risveglia la metafora assopita: quando ci riferiamo a un carattere pensiamo a rammollimento in termini morali, invece Cavazzoni cita delle immagini fisiche di cibarie e materie paragonate alle armi e alle situazioni eroiche. L'effetto è immediatamente comico:

Ciò che Pulci fa entrare è il rammollimento del materiale cavalleresco: rammollimento [...] del protagonista, ma anche rammollimento dello stuolo avversario che lo circonda e lo incalza; il ferro diventa stagnola sotto la macchina passaverdura che è il battaglio, le corazze vengono fuori appiattite e chi c'è dentro non è più un individuo a se stante, ma marmellata generica.[358]

---

[356] ERMANNO CAVAZZONI, «Ragguagli su Rameau nipote e sui personaggi de *Il nipote di Rameau*», in appendice a DENIS DIDEROT, *Il nipote di Rameau*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 149. Le espunzioni sono già nel testo originale.

[357] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., p. 284.

[358] ERMANNO CAVAZZONI, «Fenomenologia del gigante», cit., p. XVII.

Le ottave dei cantari, come le ottave dell'anonimo Orlando, sono sempre un po' scalcagnate, e i versi tirati perché giungano in fondo; le zeppe sono tante, e tanti i contorcimenti verbali per stare nel metro dell'endecasillabo o incontrare la rima che aspetta all'appuntamento.[359]

Una metafora fortemente comica è "da quando Dio si è ritirato c'è solo la mafia"[360], a proposito della sostituzione del giudice divino da parte dei critici letterari e d'arte, di cui lo scrittore si lamenta, quasi sorprendendosi, nel *Limbo delle fantasticazioni*.

***Le dissociazioni e le coppie filosofiche***

Le dissociazioni servono a superare la messa in discussione di certi concetti, "che si suppongono preesistenti"[361].

Di fronte a certe difficoltà, invece, si procede a un rimaneggiamento delle nozioni; in tal caso si fa ricorso a una tecnica molto più importante per il pensiero: la dissociazione. Generalmente si ricorre alla dissociazione quando ci si trova di fronte a incompatibilità che non possono esser risolte dalle tecniche abituali.[362]

Infatti in un discorso razionale e in un regime serio le contraddizioni vengono evitate:

Una delle tecniche miranti a presentare delle tesi come incompatibili consiste nel prendere tali tesi come se formassero un sistema. Viceversa, chi vuole evitare le incompatibilità cercherà di mantenere ogni concetto, ad ogni norma, ad ogni valore, un campo d'applicazione determinato.[363]

Le dissociazioni o coppie filosofiche rendono perentori dei giudizi di valore altrimenti non dimostrabili, ponendo, ad esempio un elemento in un gradino gerarchico più alto rispetto a un altro e procedendo con questa base con il ragionamento; possono essere usate ai fini dell'argomentazione efficace o in modo opposto, evidenziando le *fallaciae* del ragionamento, gli errori di forma, o sostanza, in definitiva tutte le incompatibilità che portano a conclusioni apparenti. Possono, perciò, essere basi del comico.

---

[359] Ivi, p. XXIX.

[360] ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, cit., p. 17.

[361] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit.

[362] Ivi, p. 290; le tecniche per evitare l'incompatibilità sono mantenere ben distinti i sistemi di riferimento dei concetti, oppure cercare un compromesso, o infine sacrificare una delle due idee.

[363] Ivi., p. 145.

Un esempio da *Vite brevi di idioti,* in cui si paragona un campo di valori positivi (la beatitudine) con un altro negativo (l'idiozia):

Si giunge all'assoluta e totale idiozia, in cui nessuno ricorda più niente, neanche le cose più elementari, come ad esempio sentirsi qualcuno diverso da un sasso o da un meteorite. Questo sarebbe lo stato beato.[364]

***L'assurdo, l'autofagia, la polisemia, la reciprocità, la transitività, i paragoni***

Questi si situano tra gli argomenti quasi-logici. Alberto Asor Rosa fa notare che gli scritti di Cavazzoni sono spesso surreali e del tutto assurdi:

Cavazzoni scrive bene come pochi, in una prosa nitida, precisa e volutamente semplice e definitoria come la mente dei suoi protagonisti. I suoi racconti potrebbero essere altrettanti verbali di polizia o referti medici, sollevati dall'estro dello scrittore a livello del fantastico e del surreale. Se lo stile conta ancora qualcosa nella nuova letteratura, lui ne ha da vendere.[365]

Arriva a basare un intero capito delle *Vite brevi* giocato sulle immagini crudeli di suicidi a dir poco assurdi, in cui il riso nasce anche perché si vuole alludere a significati diversi da quelli letterali. Facciamo gli esempi dei *Suicidi lavorativi*:

Un sarto di Anagni, stanco del lavoro di sarto, il 3 gennaio 1980, alle cinque del pomeriggio si è chiuso nel retrobottega e si è impiccato col metro.
Un pittore imbianchino, a metà di febbraio, ha bevuto un barattolo di solvente per vernici ed è morto all'ospedale dopo un giorno di agonia. Si era convinto che quando lui stava fuori ad imbiancare, la moglie riceveva regolarmente degli uomini in casa.
Un vigile urbano improvvisamente si è lanciato in marzo dalla sua piattaforma sotto a un'ambulanza che passava a sirene spiegate, morendo sul colpo. Erano anni che si lamentava del suo lavoro. Si lamentava del rumore che fanno le auto e dello smog.
Un professore di diritto romano ha aizzato talmente uno studente malato di nervi durante l'esame, che questo lo ha colpito sulla faccia e poi sulla tempia con un martello di legno che il professore aveva predisposto sulla cattedra a portata di mano dello studente. Il professore voleva morire da tempo; diceva che il diritto romano non serve più; serve solo a torturare professori e studenti di generazione in generazione. [...]
Un sindacalista con l'asma è tornato di notte nell'ufficio del sindacato dove è morto soffocato. Era già da alcuni anni in pensione ed è stato trovato al mattino riverso sul tavolo delle riunioni. L'asma l'aveva contratta nelle riunioni d'ufficio per il fumo persistente di pipa e di sigaretta cui era allergico. [...]

---

[364] ID., *Vite brevi di idioti*, cit., p. 7.

[365] ALBERTO ASOR ROSA, *Novecento primo, secondo e terzo*, Firenze, Sansoni, 2004.

Un idraulico con un forte esaurimento nervoso si è buttato in un canale con dei tubi legati al collo, per un peso complessivo di ventidue chili.[366]

Se nel complesso l'assurdità delle situazioni rende gli aneddoti molto divertenti, ci sono alcune frasi che vanno sottolineate: "Si era convinto che quando lui stava fuori ad imbiancare, la moglie riceveva regolarmente degli uomini in casa" è un'affermazione che spiega una motivazione, ma insinua anche il dubbio, poiché non c'è nulla nel racconto che dimostra il contrario di quanto il protagonista "si era convinto": si tratta di un paralogismo. Nella vicenda dello studente di diritto romano, "il martello di legno che il professore aveva predisposto sulla cattedra a portata di mano dello studente" non dimostra affatto che si tratti di un suicidio, non ci sono prove per spiegare la predisposizione. Ancora, la spiegazione del suicidio del sindacalista non è inoppugnabile: l'intenzione di togliersi al vita emerge solo dall'ordine in cui sono date le informazioni, per cui il lettore riempie le ellissi con la propria interpretazione. Per tutti i protagonisti eccetto il primo, le assurde evenienze delle vicende portano a dubitare del fatto che si siano suicidati, o comunque sollevano dubbi per la polisemia dei termini usati nella narrazione dei fatti.
*Vite brevi di idioti* pullula di strane vicende, così assurde e tristi da non poter esser vere, e perciò non provocano compassione, ma riso:

Un contadino affittuario che viveva con la madre in una casa vicino alla strada provinciale, in una valle tra i monti, passava il giorno nascosto dietro alle siepi, perché immaginava che così fanno i medici. Balzava fuori quando vedeva qualcuno e voleva provargli la pressione gratis. Si chiamava Gallinari Sauro, ma era noto come Gallinari. Stava nei campi con uno sfigmomanometro pronto accanto a sé e mentre coltivava il campo di avena o patate che aveva in affitto, pensava solo alla medicina, per la quale credeva di avere un naturale talento. [...] Questo Gallinari era molto tarchiato, con un corrugamento particolarissimo sopra la fronte che gli dava un'aria grave da medico condotto dell'Ottocento.[367]

Assurde le frasi "passava il giorno nascosto dietro alle siepi, perché immaginava che così fanno i medici" e "con un corrugamento particolarissimo sopra la fronte che gli dava un'aria grave da medico condotto dell'Ottocento", poiché formalmente sono frasi oggettive del narratore eterodiegetico, in realtà esprimono un'incursione nella mente da malato immaginario del contadino, che si crede medico: diventano perciò fallacie del *non sequitur* anche queste, poiché danno una spiegazione che non c'entra nulla con l'effetto e rasenta il *nonsense*. Una nota sul nome: Gallinari è anche il cognome del noto brigatista reggiano, condannato a diversi ergastoli, autore del libro *Un*

---

[366] ID., *Vite brevi di idioti*, cit., pp. 37-39.

[367] Ivi, p. 41.

*contadino nella metropoli*[368]. Sauro suona molto vicino a Prospero, per le allitterazioni e l'accento; il cognome sarà pure comune nella zona di ReggioEmilia, ma ad ogni modo la coincidenza fa sorridere.

In questo modo, c'è una frase particolarmente comica in *Storia naturale dei giganti*, che procede un po' (non segue gli stessi principi logici) come il ragionamento manganelliano citato prima, ovvero parte da un'affermazione perentoria, poi cerca di spiegarla con esempi, fino a contraddire per metà il contenuto della prima parte.

Se io un giorno trovassi una ragazza non le applicherei il comunismo sessuale. Però se ci fossero altri che l'applicano, potrei compartecipare; non avrei prevenzioni ideologiche al comunismo. E se si potesse fare una domanda scritta, io credo che la farei.[369]

Ne *Gli scrittori inutili*, la sorpresa e la stranezza sono le cifre dell'opera, dato che si tratta di un libro incentrato su falsi scrittori, artisti privi di riconoscimento, persone che non hanno mai scritto una riga e che vengono battezzate "geni" dai critici, e così via. L'assurdità del comportamento descritto sotto è presto detta:

Gli scrittori per principio di odiano, però non riescono a staccarsi l'uno dall'altro. Li si vede anche camminare a braccetto come inseparabili amici. Invece si odiano. Li si vede al caffè fare circolo; sembrano di buon umore, invece covano pensieri di distruzione reciproca e annichilimento [...] "Brindiamo all'amicizia eterna, ai nostri ideali di schiettezza e di arte; in realtà pensando "Che ti possa affogare, bastardo".[370]

Inoltre, le vite degli scrittori sono interrotte da sette lezioni di scrittura, che non insegnano nulla, anzi invitano all'inedia, ai vizi, all'invidia, secondo il carnevalesco stile del linguaggio di piazza che si concretizza nella lode-ingiuria e che è stato ben spiegato da Bachtin nello studio su Rabelais[371].

Una delle lezioni che inframmezzano gli *exempla* di scrittori così si conclude, provocando lo spavento e l'interdizione di qualsiasi aspirante scrittore in cerca di consigli:

Io ti direi: scrivi una parola ogni tre anni, e poi per i tre anni dopo ripensaci, e non farti vedere mentre sei lì che ci pensi. Ché se uno scrive dieci parole in tutta una vita, cinque da giovane e

---

[368] PROSPERO GALLINARI, *Un contadino nella metropoli*, Milano, Bompiani,

[369] ID., *Storia naturale dei giganti*, cit., p. 15.

[370] ID., *Gli scrittori inutili*, cit.,

[371] Si confronti MICHAIL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979 [ed. or. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja Kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Mosca, 1965], pp. 174-197.

cinque da vecchio, forse è anche troppo. Però se vuoi il successo, facilmente e garantito, va' nella capitale, vatti a far frammassone, fatti furbo, diventa coglione. Arrivederci.[372]

In questo caso l'espressione "fatti furbo, diventa coglione" evidenzia la contraddizione fino all'autofagia, ovvero l'asserzione della tesi opposta a quella che si vuol affermare.

Un altro stralcio prende per buona una causa che non lo è, ovvero che bisogna mangiare per scrivere, oltre a citare in modo abbastanza chiaro François Rabelais come vedremo nel capitolo seguente:

Siediti. Mangia. Sono polpette. Lo scrivere, dopo. Sono troppe? Sono solo abbondanti. Sì, polpette fritte. Cosa dici? che ti restano sullo stomaco per tutto il giorno? [...] Le polpette fan solo bene, aiutano a scrivere.[373]

Più avanti, si dipinge l'atmosfera che regnerebbe nelle case editrici, un regno di terrore e sfruttamento per vecchi scrittori in disuso ed esordienti, dove l'assurdo della situazione rasenta la distopia e le case editrici si aggiungono all'innumerevole elenco di luoghi assimilati da Cavazzoni al Purgatorio (le biblioteche, la città, le stazioni, le spiagge, i programmi televisivi, si veda al cap. IV):

Le case editrici hanno stanze secondarie nell'ammezzato dove c'è un letto in cui vive nascosto uno o più scrittori. Le case editrici hanno interesse ad appropriarsi degli scrittori e renderli docili. Per fare questo prima li esaltano, poi li deprimono, finché gli scrittori hanno voglia di farsi frate, o in subordine, hanno voglia di un po' d'ospedale. Allora si rivolgono alla casa editrice che li ricovera nell'ammezzato, e li tiene entro la propria giurisdizione. Una casa editrice ne può mantenere parecchi, perché uno scrittore depresso viene a costar poco; sta al buio e accende la lampadina di rado, si lava con parsimonia, mangia poche cose, anche di scarto, si mette vestiti di scarto. La depressione lo fa sentire superfluo. Le case editrici hanno tutto l'interesse a far restare gli scrittori in depressione, perché uno scrittore euforico non è governabile, consuma corrente elettrica, acqua calda, gas, vuole andare a teatro, non vuole gli abiti usati. E poi scompare entro altre case editrici a combinar tradimenti, a promettere esibizioni, o anche solo a corteggiare le altrui redattrici, o a usare telefono gratis. [...] "Non ho fatto quasi nulla", si schermiva lo scrittore. "Lo sa", diceva lei, "che abbiamo scrittori che hanno scritto migliaia di pagine ma non ce n'è una che valga?", lo sussurrava in confidenza indicando di sopra. Ma nelle ore d'ufficio lo scrittore era di nuovo preso dall'ansia; stava nel suo ammezzato - pensava - come un'anima raminga sulle rive dell'Acheronte [...] Alcuni scrittori fanno a un certo punto il romanzo, altri sfruttano cinicamente le case editrici e abusano delle signorine. Il nostro scrittore restò sempre lì a divincolarsi come un'anima in pena, senza fare né male, né bene.[374]

---

[372] Ivi, p. 141.

[373] Ivi, p. 61.

[374] Ivi, pp. 148-150.

Da un assurdo a un altro, sempre nel mondo degli scrittori inutili:

Questa è la storia di uno scrittore che essendo morto assai giovane non ha avuto tempo di dare nulla alle stampe. Più di un editore ha proposto ai familiari di comprare gli inediti. Ma non se ne sono trovati. Si è invece trovato un pacco di carta bianca non scritta, centoundici fogli, cosa che ha colpito molto la critica, tanto che questo scrittore è comparso in una storia della letteratura come punto d'arrivo e ombelico del ventesimo secolo.[375]

Come si vede non c'è molta differenza nella trattazione in tono agiografico degli scrittori inutili e degli idioti morti nelle circostanze più strane; sulla parodia dell'agiografia avremo modo di fermarci approfonditamente nel capitolo seguente.

Cavazzoni afferma di trovare ispirazione nei contesti liminali, degli scarti; si fa suggestionare da letture dei classici greci e latini, degli storici o agiografi medievali, dei poeti rinascimentali; dei moderni preferisce i testi brevi di Walser, Bernhard, Delfini, Tozzi, Manganelli, autori tra loro molto diversi. I classici li ribalta, e gli autori che lo influenzano spuntano ogni tanto tra le righe, con citazioni aperte o allusioni (ad esempio Monica Guastavillani della *Storia naturale dei giganti* evoca la Matesillani del *Ricordo della Basca* di Delfini). Egli sostiene che per scriver comicamente bisogna restare all'interno dei confini di genere, per farli riconoscere ed eventualmente ribaltarli, oppure stare nella zona indifferenziata "della pattumiera" dove tutto è indistinto, senza nome ed etichetta, confuso e abbandonato, scartato, a cavallo tra generi indifferenziati[376]. «Consigli a rovescio», ad esempio, il titolo fa presagire la parodia di vademecum o comunque quanto di più lontano dalle attese dell'aspirante scrittore:

Se dovessi dare dei consigli ad uno a cui viene voglia di scrivere, gli direi: parti dalle interiezioni, che forse sono la parte più negletta della lingua scritta: ah, ahimè, porco cane eccetera, sono la parte più trascurata e invisa alla scuola. Gli direi: parti da un bel "oh perbacco", da cui poi ne consegue qualcosa; non ogni persona dice "oh perbacco", e lo si dice in situazioni particolari, con addosso una carica di sorpresa e anche di perbenismo, per cui c'è già tutto una abbozzo di personalità del personaggio parlante, che se avesse detto invece un "vacca d'un cane", io lo avrei già classificato come un rozzo e un banale, con tutto quello che ne consegue, anche un po' di schifo per una tale greve personalità. Preferisco in genere in tipi che dicono perbacco. In ogni caso si ha non solo un abbozzo di personalità, ma è già partita una storia, perché dal perbacco (o dall'accipicchia, o da per la madosca, ecc.) si è già avviata una situazione e un movimento: "per la madosca", disse Carlo…, e siamo già nel corso dei fatti, ma non come quei romanzieri che iniziano già in piena vicenda perché lo considerano più spregiudicato e moderno: "Era là, seduto al pianoforte…" (me lo sono

---

[375] Ivi, p. 154.

[376] "L'alternativa è scrivere stando dentro un genere abbastanza riconoscibile, oppure stare in un campo abbastanza indeterminato che è sempre un po' una pattumiera, dove ci si butta tutto ciò che non ha nome" (Cavazzoni et al. 1996, 65), cit. in MARINA SPUNTA, «Aspetti del comico nell'opera di Gianni Celati, Daniele Benati, Ermanno Cavazzoni», cit., p. 132.

inventato questo inizio, perché non avevo voglia d’alzarmi a cercare una citazione; dopo quando mi alzo la vado a cercare). “Era là seduto al pianoforte…”, e mi viene da pensare ma chi è questo lui? Non può uno che scrive precisare fin da subito di chi sta parlando? Con nome cognome, residenza ecc., e mi viene già l’impazienza e l’insofferenza.[...]
Se invece cominciasse con “Per la madosca, disse tal dei tali, residente nel tal posto, vedendo tal dei tali, nome e cognome, titolo di studio eventualmente, se ha malattie, ad esempio l’epitoliosi squamosa, perché quel per la madosca può esser nato dall’aver visto l’epitoliosi squamosa disseminata in zone come le ascelle o la piega tra braccio e avambraccio. Lo dico perché la madosca implica già tutto uno stupore interpersonale, e così via. Quindi, riassumendo, consiglio di iniziare dalle imprecazioni, o comunque dalle interiezioni: “mamma mia!” ad esempio; sentite che vita?[377]

In un’intervista, a uno studente che riferendosi al *Semplice* e alle affinità di Cavazzoni con alcuni collaboratori, lo paragona al bolognese Stefano Benni, lo scrittore spiega l’assurdo e il professor Nanni s’insinua nella conversazione con l’idea che la sorpresa sia la gratificazione di ogni scoperta scientifica, e quindi nuova molla per la ricerca:

*Studente* - Io mi sono accorto di una cosa, e cioè che quello che vi accomuna [lei e Stefano Benni] è un senso d’assurdo quasi.
*Cavazzoni* - Certo, perché lo scontato, il non assurdo è poco sorprendente; anche Frassineti, e altri autori che vi ho citato, sono autori vicini (sì, si può dire) all’assurdo, ma l'assurdo verosimile (in questo momento non so meglio definirlo), il gusto per l’eccesso, per la situazione impossibile, ma che diventa narrabile. Per questo io dico che siamo parenti e Benni ha collaborato a questo almanacco, proprio perché anche lui riconosce una sorta di parentela, di amicizia letteraria.
*Studente* - In questo c’è una certa visione della realtà, in questo voler creare delle situazioni paranormali, quasi; cosa che alcune volte in Benni c'è; alcune volte ci sono in Benni situazioni vicine alla realtà, ma assurde; c’è una visione della realtà che vi accomuna?
*Cavazzoni* - La realtà non so bene cosa è, le cose letterarie sono cose che producono delle realtà e quindi la realtà viene dopo la cosa letteraria (generalmente mi viene da pensare così). Benni produce dei mondi fittizi, che hanno le caratteristiche che lei diceva, cioè l'assurdo, e il comico, perché il comico accompagna sempre Benni, un comico caratterizzato dal modo di ridere adolescenziale, che può essere anche molto bello.
*Nanni* - Si potrebbe forse dire che Benni ha una valenza, una tendenza più marcata politicamente, mentre forse Cavazzoni lavora più su una sorpresa di carattere cognitivo e antropologico; mentre, infatti, faceva l’elogio della meraviglia, pensavo che se andiamo a cercare la ragione per la quale la scienza è nata e continua da Aristotele a Rubbia, troviamo che la sua la molla è la sorpresa; la sorpresa non è, allora, solo dominio della pratica (un’esperienza che soddisfa solo a livello primario), nel nostro caso dell’arte, ma è ciò che gratifica anche a livello secondario cioè della ricerca scientifica.[378]

---

[377] ID., «Consigli a rovescio», *L’Accalappiacani, Settemestrale di letteratura comparata al nulla*, Pavona, Derive Approdi, 2009, poi in «Consigli per incominciare», ne *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 29-35.

[378] ID., *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, intervista a cura di Luciano Nanni, in «Parol-quaderni d’arte e di epistemologia», 14 (1998), su http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm, [ultima consultazione 24 settembre 2011].

L’assurdo e le commistioni di fantasia e finzione sono nei testi che trattano l’esistenza dei giganti, come nel testo del Pulci di cui Cavazzoni ha curato l’introduzione:

Demograficamente nel *Morgante* del Pulci il gigante è ancora una razza ben rappresentata, che vive nel territorio versificato pagano frammista alla popolazione civile o distribuita nelle località solitarie e desertiche. Anche se si tratta di razza minoritaria e sporadica, scarsamente prolifica in quanto dotata si un sistema riproduttivo scialbo e impreciso, tuttavia un cavaliere che si aggiri alla ventura o sia portato dal divagare dei versi, ah un’elevata probabilità di imbattersi in uno o più giganti scaturiti e conformati dalle necessità del metro e della rima. [...]
Nell’Ariosto ne vivono ancora due, Caligorante e Orrilo, due poveretti disinformati e fermi alle antiche manie della loro razza; infatti saranno competenza di Alfonso, il cavaliere più balzano e amante del meraviglioso, che li va a cercare e li tratta come grossi coglioni sopravvissuti all’enclave del Nilo: ne spaventa uno col suon del corno, tanto che costui va da solo a cadere nella sua stessa trappola, venendo poi portato nelle piazze come spettacolo inusitato; l’altro, Orrilo, ha la vita legata a un capello e si può dire che, tagliato questo, con lui finisce la razza. [...]
Il Pulci vive e scrive quando ancora i giganti rinascimentali italiani sono abbondanti, tanto che Rinaldo si considera uno specialista (“conbatter co’ giganti era maestro, / sapeva appunto ogni lo colpo e atto”, IV, 31) [...]
Il Pulci ha un amore tale per i giganti che appena può ne inventa qualcuno; ma soprattutto quelli che già trova pronti prefabbricati entro l’anonimo *Orlando* li coltiva e li fa crescere, non in altezza, ché sono già alti abbastanza ma nelle possibilità immaginative del peso. Da cui ne consegue la buffoneria, il loro cascare addosso come comportamento insito nel corredo genetico e nel DNA poetico [...] I giganti da guerra sono più civilizzati, diciamo che sono evolutivamente più avanti; hanno corazza, un parlare sensato, competenza in fatto di cavalleria.[379]

Più avanti la trattazione naturalistica ed etologica confluisce in un discorso assurdo e senza basi:

Si potrebbe forse avanzare la seguente ipotesi: anche se in nessun luogo si parla della loro classificazione zoologica, tutto lascia pensare che i giganti non siano veri mammiferi; è più verosimile che la razza sia ovipara, al modo dei rettili, che la made deponga le uova nella sabbia calda di qualche deserto (e ciò spiega la loro diffusione esclusiva nella fascia del tropico) e qui le uova autonomamente si schiudano, dando luogo ad un insediamento di giganti fratelli gemelli eterozigoti [...] È vero che non si citano in nessun poema francese o italiano (per quanto abbiamo noi cercato, e per quanto abbiamo chiesto a specialisti di parto in letteratura) non si citano uova di gigantessa, o gigantesse almeno ovovipare, né si sa molto sulla infanzia neonatale del gigante[380].

Interi racconti delle *Vite brevi* sono basati sull’assurdità delle storie; questa in particolare conclude la trama, irreale poiché deformata alla luce della visione malata del protagonista, con una spiegazione scientifica e perentoria, che lascia il lettore senza parole.

---

[379] ID., *Fenomenologia del gigante* in ID., *Luigi Pulci e i quattordici cantari*, cit., pp. III-V.

[380] Ivi, p. VIII.

Govi Naldo era impiegato al canile municipale. Quel pomeriggio al canile un cane era scappato; gli erano corsi dietro alla salita un'ora e mezza , lui e un collega accalappiacani; lo avevano raggiunto sulla cima di un colle, dove però il cane si è ribellato e ha morsicato il Govi allo stinco. Questo fatto probabilmente lo ha scosso, o forse era già scosso da tempo. È tornato a casa e ha detto alla moglie: "Buongiorno, desidera?". E la moglie: "Sei già qui? Con le tue stupidaggini"; nei dialoghi usava questa formula spesso. Lui la guardava: non gli sembrava di averla mai vista; la moglie non era una bellezza. E allora il Govi ha pensato: "Questa è una pazza, che bisogna assecondare". Infatti al moglie era spettinata con una vecchia vestaglia che usava durante le pulizie della casa. Non sembrava cioè una signora per bene. "Questa è una pazza e vagabonda - ha pensato - che crede di abitar qui". Poi Govi non ha più parlato perché si sentiva un bruciore allo stomaco. In cucina c'era un omino basso, era suo figlio, ma non l'ha riconosciuto. Ha pensato fosse entrato assieme alla donna [...] Non li ha mandati via perché gli sembrava ci fosse qualche altro fatto che non ricordava. Ad esempio come mai avevan le chiavi. E come mai non avevan paura di lui. Anzi sembrava fossero i padroni di casa. [...] Per un certo periodo ha pensato venissero dall'Albania, e che lui avesse firmato distrattamente una carta con la quale si impegnava ad accoglierli. Anzi una carta l'aveva firmata a favore dei profughi, questo lo ricordava, e se lo ricordava anche il collega al canile municipale, Zamboni. Al quale diceva: "Ho dei profughi in casa. Un uomo e una donna." Zamboni diceva: "Per forza, hai firmato" [...] Poi dato che il Govi soffriva di ulcera gastroduodenale, aveva fatto venire il dottore, il dottor Prini, dal quale appunto si è saputo il caso, che sarebbe altrimenti rimasto inconoscibile (e insospettabile). "C'è di là quella gente - diceva al dottore - c'è una signora di mezz'età, e poi c'è un ometto - era suo figlio - che fa un po' schifo." Il dottor Prini lo visitava, stava ad ascoltare interessato, casomai fosse una complicazione dell'ulcera. L'ulcera nei casi estremi può disturbare anche la testa. [...]
Poi, nonostante l'età giovanile, anche il figlio ha avuto un sospetto d'ulcera, forse una forma congenita, e ha cominciato a non riconoscere i genitori. Questo è quanto ci riferisce il dottor Prini. Si svegliava durante la notte, non capiva più chetar fosse; allora si aggirava per casa con dei bruciori alla pancia e scopriva nella camera attigua due persone che dormivano nello stesso letto. Si torturava la mente a immaginare chi potessero essere. Poi andava a guardarli più da vicino e nella penombra gli sembrava si trattasse di un uomo e di una donna. L'uomo leggermente russava. Stava lì per un po' a studiarlo e studiava anche la donna. Non capiva come fossero entrati. Per lui era un mistero. Gli sembrava una coppia di coniugi venuti a dormire in casa sua. Forse una coppia di senza tetto e di senzadimora. Poi li rivedeva di giorno; la donna stava sempre in cucina e friggeva; dopo di che si scaldava con la mano lo stomaco e diceva che non digeriva. Poiché spesso dall'uomo sentiva nominare questa lontana Albania, pensava che fossero originari di là.
Il dottor Prini è convinto che alla base del caso c'è l'ulcera, in una forma ereditaria che dà il cretinismo parziale lipomnemonico (cioè con vuoti della memoria). Dice che spesso in famiglia capita di non riconoscersi, senza che questo traspaia. Alla base di tutto c'è il fritto, che per l'organismo è un veleno. Il dottor Prini sta scrivendo a questo proposito una nota che comparirà sul Giornale di Igiene e Profilassi.[381]

I ragionamenti per assurdo sono frequenti in *Storia naturale dei giganti*, specialmente quando si trattano i giganti come esseri viventi nell'epoca dei poeti cavallereschi, come se questi ultimi fossero stati cronachisti di ciò che vedevano, e su cui, data la distanza storica non ci è dato

[381] ID., *Vite brevi di idioti*, pp. 45-48.

assolutamente di dubitare (il protagonista del libro, infatti, è un ricercatore che crede nell'esistenza dei giganti, così come degli extraterrestri):

Se Caosso avesse insistito, oggi le campagne pullulerebbero di giganti: dietro le siepi, sotto le vigne, lungo i crinali delle colline, protetti da una legislazione moderna e lungimirante. Sono tornati perfino il gheppio, l'orso marsicano e il lupo di Gubbio. I giganti, se ci fossero, potrebbero starsene sulle Prealpi, senza invadere le corsie dell'autostrada [...] Non erano forse i giganti una razza già destinata ad estinguersi, anche solo per questa loro intensissima illogicità? Più ci penso e più la risposta è no; non è una causa di ragion sufficiente. Nel mondo ci sono molte cose illogiche che non si estinguono. Prendiamo ad esempio un mio zio[382].

E anche:

Nell'epoca in cui scriveva Niccolò degli Agostini, ad esempio quando scriveva e riscriveva il suo Lancillotto e Ginevra (1521-1526), i giganti si sono fatti assai nevrastenici, nel senso che compaiono e poi ricompaiono ossessivamente [...] Secondo quanto si legge in Cassio da Narni (*Morte del Danese*, 1521) l'80% circa dei giganti circolanti è ora in una fase mutante, che giudicando col senno postumo, ha carattere involutivo e degenere, e non aiuta la specie.[383]

Un eccezionale esempio di autofagia è dato dall'incipit del racconto «Primo Apparuti», nelle *Vite brevi*, rafforzato dal fatto che il discorso di contraddice proprio al suo inizio:

Quel che racconto di Primo Apparuti è tutto vero, lo raccontava lui stesso in manicomio.[384]

Altri esempi di autofagia, tipici dei narratori inattendibili di Cavazzoni:

Oggi che i giganti non ci sono più, neanche come illusioni ottiche, se ne può vedere uno occasionalmente, se si è fortunati, ad esempio in una grande nube cirro cumuliforme.[385]

Una proposizione cavazzoniana del tutto assurda, è questa, estratta da *Il nipote di Rameau*:

Raccontava che suo padre l'aveva messo fuori di casa a ventidue anni perché si guadagnasse la vita come se l'era guadagnata anche lui, quando circa a quell'età era stato impiccato, e in seguito a ciò si era fatto una posizione.[386]

---

[382] ID., *Storia naturale dei giganti*, cit., pp. 44-47.

[383] Ivi, pp. 103 - 106.

[384] ID., *Vite brevi di idioti*, cit., p. 71.

[385] ID., *Storia naturale dei giganti*, cit., p. 8.

[386] ID., «Ragguagli su Rameau nipote e sui personaggi de *Il nipote di Rameau*», cit., p. 144.

Cavazzoni non perde occasione per stupire con i *nonsense*: questa frase si riferisce a un solo significato e dimentica, per mezzo di ellissi, gli elementi importanti per la comprensione completa; solo in seguito egli chiarisce, esplicitando i passaggi per così dire dimenticati, nel dialogo successivo:

"Ma com'è possibile - aveva risposto a suo padre - che siate stato impiccato e che però siate ancora qua? Quando ero soldato - gli aveva raccontato suo padre - ero abbastanza briccone. Così l'ufficiale maggiore l'aveva fatto impiccare ad un albero. Ma la corda era bagnata, così non si è stretta abbastanza, e quando un ussaro che per caso passava l'ha tagliata con un colpo di sciabola, lui è caduto.[387]

Molti passi contengono ragionamenti eristici e paralogismi, come visto. Nella *Storia naturale*, ad esempio, Cavazzoni nei panni del saggista autore del libro usa spesso le giustificazioni più fuori luogo per dimostrare una tesi, delle premesse del tutto illogiche o indeterminabili, come in questo passo sulla preparazione culturale dei giganti:

E poi ho letto *Fiorabraccia e Ulivieri*, il *Buovo d'Antona*, poi Francesco da Barberino (*I Reali di Francia*) [...] ai giganti che ivi compaiono [...] mancano i tratti salienti caratterizzanti il gigante. Ad esempio: nessuno di costoro è coglione, nel senso integrale della parola; sanno leggere e scrivere, perché spesso lasciano cartelli segnaletici con le istruzioni davanti alla torre che abitano, per invitare il passante a suonare la tromba o la trombetta allegata per annunciarsi. Quindi è verosimile che tali giganti siano stati a scuola, magari tra gli ultimi banchi, tra i ripetenti, magari in un banco speciale rinforzato, a studiare il Corano, e a studiare l'arte della cavalleria, con tutte le regole, le frasi idiomatiche, i verbi, gli iterativi, le formule di cortesia, onde essere dei buoni cavalieri, diciamo così, diplomati e degni di far carriera [...] Non vorrei dire e azzardare, ma probabilmente tra questi giganti del XII, XIII, XIV secolo, ce ne sono anche di colti, di letterati, che conoscono i classici, che hanno letto Averroè, Avicenna, Aristotele, Pitagora, che sanno l'algebra e l'arte rettorica. Il gigante medievale è integrato nella corte come qualunque conte.[388]

Il narratore fa lo stesso nel descrivere le strane vie della genetica, confondendo i contesti (tecnica retorica assodata, per cui essendo sfuggente il campo dell'accordo con l'uditorio, l'oratore si dimostra inattendibile) trattando personaggi immaginari come esistenti, fonti letterarie come storiche, e i contenuti indeterminati come prove certe. Non mancano mai le digressioni assurde e le ipotesi impossibili, fuori luogo per ciò che il nostro narratore vorrebbe fosse un trattato scientifico:

La genetica a volte (a quei tempi) prende delle strade inaspettate, che oggi faremmo fatica a capire; con Darwin (Charles Robert Darwin, naturalista inglese, 1809-1892, che formulò la teoria dell'evoluzione) c'è stato un livellamento (una massificazione) dell'ereditarietà, per cui certe cose

---

[387] Ivi.

[388] ID., *Storia naturale dei giganti*, cit., p. 128.

come i rapporti sessuali con un leone (o con altre specie) non sono più ammessi, o sono scoraggiati, in quanto infecondi [...] Come se avere figli normali fosse un obbligo; quando invece ci possono essere femmine che desiderano un mostro, un nano, un gigante, un figlio peloso [...] Nel tardo Medioevo e in tutta l'antichità non c'era la moderna chiusura di ogni specie in se stessa, ci si accoppiava liberamente [...] creando a volte degli ibridi che oggi si direbbero impossibili. Eppure sono attestati. Nerone (l'imperatore romano, 37 d.C.-68 d.C.) aveva ad esempio generato una rana; ed è raccontato nella storia sacra, non lo dico io. Si era congiunto con sua madre Agrippina, che era della sua specie. Però mi venga a spiegare Darwin come una madre può generare da un figlio una rana, al quale era anche velenosa (vedi al Legenda aurea di Jacopo da Varagine, 1228-1298). Dopo di che, non si sa che figli abbia avuto la rana, se somigliavano ad esempio a Nerone, che era della dinastia Giulio-Claudia, o se erano anfibi, più propensi all'acqua. Lasciamo perdere la questione, anche se sarebbe interessante come speculazione.[389]

*Guida agli animali fantastici* si apre con un'introduzione che ragiona in modo eristico, vuole cioè supporre che siccome gli animali sono imperscrutabili, e l'incomprensibile appare all'uomo come il fantastico, gli animali sono in generale tutti fantastici, mescolando anche i contesi e i significati restrittivi e in senso lato:

C'è sempre il problema con gli animali di capire cosa vogliono dirci, se hanno delle ideologie, una metafisica, se considerano l'uomo un fesso, una divinità oppure un demonio. Per questa loro impenetrabilità tutti gli animali per qualche verso sono fantastici: una lepre, un toro, una biscia d'acqua, una rana... quando appaiono all'improvviso e subito scompaiono; e uno grida, e si emoziona, e qualcosa di favoloso ci ha attraversato la strada.[390]

Il capitolo «Ereditarietà fantastica» è interamente costruito sul paralogismo, in special modo sulla *fallacia* definita *non sequitur*, sulle ellissi concettuali e i ragionamenti per analogia, mentre la proposizione finale contraddice quanto detto nella frase precedente e finisce per autodistruggersi (autofagia):

Gli animali fantastici hanno tutto fantastico, corni fantastici, ad esempio la cerva dalle corna d'oro che brillano nella foresta, e il cacciatore vedendole, d'istinto le segue, perché nella comune mentalità queste corna sono un fatto miracoloso. Ora un fatto miracoloso sarebbe un'interruzione della catena della natura, nel senso che le corna (quelle normali e di esistenza corrente) nascono da un gruppo di cellule specializzate che produce la sostanza cornea, come ad esempio le cellule che producono le unghie. Se a un tratto Dio, per un suo fine particolare, facesse crescere ad uno delle unghie d'oro [...] Dio sarebbe di fronte a un'alternativa: o la mutazione delle unghie dura per poco, o è permanente. [...] Ma, nel secondo caso, se il miracolo è stabile e le unghie permangono, allora per coerenza Dio deve aver mutato anche le cellule che producono le unghie. Il che non è impossibile; un mio zio si era segato un dito sotto la falciatrice, nel punto in cui si genera l'unghia, e le cellule così mail conciate si son messe a produrre una specie di zoccolo [...] Nel caso delle

[389] Ivi, pp. 132-133.

[390] ID., *Guida agli animali fantastici*, cit., p. 5.

unghie d’oro (o della cerva dalle corna d’oro) la mutazione per essere stabile deve riguardare le cellule, basta d’altronde una piccola mutazione genetica, Dio può essere intervenuto direttamente sull’acido deossiribonucleico e su una sequenza di amminoacidi, in modo da far produrre oro invece che tessuto corneo, come un’ostrica produce la perla, che all’origine può essere stato un miracolo, e l’ostrica un animale fantastico, ma poi essendo il miracolo a livello genetico, l’ostrica ha preso posto fra gli altri molluschi come una varietà naturale, e così l’uomo dalle unghie d’oro (o la cerva) sono da concepirsi come una specie fantastica che però non contraddice [...] le leggi della natura. [...] per sintetizzare dell’oro dovrà alimentarsi con minerali che contengono oro, ma basterebbe l’acqua di mare [...] quindi sarà un uomo avido d’acqua di mare, ne berrà litri e litri, ma essendo ricca anche di cloruro di sodio, che indurisce le arterie e alza la pressione, l’uomo dalle unghie d’oro sarà anche un iperteso [...] e quindi camperà poco, difficile che faccia figli [...] e poi questo bisogno di andare al mare per bere, mentre la femmina vuole l’ombrellone [...] “ma come fai?”, dice la donna e incomincia lì un certo senso di schifo e di disapprovazione. Quindi è per questo che le unghie d’oro non si sono selezionate nella storia dell’umanità, anche se avrebbero potuto avere successo nell’attrarre la femmina, come il pavone attrae con la coda [...] per produrre le unghie d’oro, anche tutto l’apparato digerente dovrebbe mutare, e saremmo di fronte ad un uomo dallo stomaco dilatato molto più che nei bevitori di birra [...] Gli animali fantastici bisogna dire che patiscono gravi disfunzioni, scompensi cardiocircolatori, ecc., e in generale si estinguono subito. Per questo sono rari e spesso inesistenti.[391]

La cerva dalle corna d’oro è un animale fantastico eppure comicamente affiancata ad elementi che si riferiscono alla realtà (il vedere nella foresta, la comune mentalità). Dall’ipotesi per assurdo del miracolo divino permanente si fanno succedere la mutazione delle cellule, l’adattamento del nuovo essere all’ambiente, le difficoltà di coabitazione e fino alla bassa probabilità di prosecuzione della specie; questa conclusione conduce ad affermare le difficoltà di sussistenza della specie mutata e la sua limitazione allo stato di “fantastico”, “raro” o addirittura “inesistente”. Il procedimento è analogo a quello dei bestiari medievali, in cui si dimostravano alcune tesi partendo da premesse inconsistenti, e così poteva accadere nella giustificazione delle agiografia, in cui ad esempio le etimologie erano spiegate con nozioni endossali non provate, talvolta del tutto false. Nella *Legenda Aurea* la vita di ogni santo è introdotta da un’etimologia, frequentemente non impeccabile e più spesso poco probabile; in quella che segue, relativa a San Nicola, il nome viene spiegato alla luce dell’*exemplum*:

Nicola deriva da *nicos*, “vittoria”, e da *laos*, “volgo”, cioè Nicola come a dire “vittoria sul volgo”, cioè sui visi, che sono volgari e vili; oppure semplicemente vittoria, poiché attraversi la sua vita e la sua parla insegnò agli uomini a vincere i vizi e i peccati. Oppure Nicola deriva da *nicos*, “vittoria” e “laus”, lode, nel senso di “lode vittoriosa” oppure da “nitor”, splendore, e laos, “popolo”, nel senso di “splendore del popolo”. Possedette infatti dentro di sé ciò che può dare limpidezza e purezza.[392]

---

[391] Ivi, pp. 49-52.

[392] IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Bovarone, Torino, Einaudi, 1995, III, p. 26.

Qui il caso particolare fa presupporre l'ammissibilità dell’etimo “nitor” (splendore), quando la radice di Nicola è la stessa del verbo greco νικάω (vincere): si cade in una *fallacia non sequitur* e in un’inesatta spiegazione. In modo ancora più evidente, per Santa Lucia Iacopo sembra dimostrare ma non dimostra, collega vari concetti ed ammette un’ipotesi etimologica alternativa:

Lucia deriva da *luce*. La luce infatti è bella da vedere, dato che, come dice Ambrogio, essa è tale che fa risplendere tutte le cose belle. Si diffonde inoltre senza perdere purezza, per quanto sordidi siano i luoghi dove penetra; i suoi raggi sono costantemente dritti, percorre una via lunghissima in incessante movimento. Con ciò si intende che la conformità del nome è dovuta al fatto che la beata vergine Lucia brilla della purezza della verginità senza alcuna macchia, infonde la carità senza amore che non sia puro, direttamente si rivolge a Dio, senza mai deviare, e sa seguire fino in fondo la va tracciata dalla volontà divina, senza mai adattarsi alla negligenza. oppure Lucia può voler dire *lucis* via, “via della luce”.[393]

La particolarità di tali spiegazioni onomastiche è la non perentorietà: Iacopo ammette l’una o l’latra ragione etimologica, senza occuparsi di contraddizioni ed errori di principio. Alla base delle pseudo-dimostrazioni, inoltre ci sono gli argomenti quasi-logici che confondono i contesti, i punti di vista, e portano in sostanza ad ammettere delle premesse apparenti: si tratta della reciprocità, ovvero delle simmetrie di situazione, della transitività, ovvero della relazione che apparentemente collega il primo elemento all’ultimo per mezzo di passaggi logici (o analogici) intermedi. Lo sforzo di riconoscere la reciprocità “esige una permutazione dei punti di vista”[394] che si può non avere, infatti “gli argomenti di reciprocità mirano a rendere ridicolo colui che non si è reso conto di talune identità velate dalla differenza dei punti di vista”[395].
La transitività invece fa concludere, avendo una relazione tra A e B e un’altra tra B e C, che ci sia un legame tra A e C; “le relazioni di uguaglianza, ascendenza, superiorità, inclusione sono transitive”[396]. Facile paragonare l’esempio senechiano portato nel *Comico del discorso* con le spiegazioni etimologiche di Iacopo viste precedentemente:

Chi è prudente è anche temperante.
Chi è temperante è anche costante.
Chi è costante è d’umore stabile.
Chi è stabile d’umore non conosce tristezza.

---

[393] Ivi, IV, p. 34.

[394] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., p. 174.

[395] Ivi, p. 175.

[396] Ivi, p. 182.

Chi non conosce tristezza è felice.
Ne consegue che il prudente è felice e che la prudenza è condizione sufficiente ad una vita felice.[397]

I ragionamenti analogici e assurdi, tipici della tradizione dell'agiografia e dei bestiari medievali, che approfondiremo specificamente nel capitolo sulle riscritture, si evidenziano anche in *Guida agli animali fantastici*. Qui si afferma un'assurdità comica sulle mucche, cioè che ad esse

sempre stati attribuiti pensieri semplici, pacifisti e di buon senso, sia nell'antichità, sia oggi nelle grandi stalle sociali.[398]

Qui la banalizzazione e l'antropomorfizzazione, oltre che la novità del concetto, presentato come noto ma mai sentito, sono comiche. Confrontando questo libro cavazzoniano al più noto bestiario medievale, il *Liber monstrorum*, si evidenziano le banalizzazioni degli animali, avvicinate alla magniloquenza del tono miracolistico ed epico della tradizione dei bestiari. Ad esempio, parlando del gigante Colosso, il *Liber* narra:

E come Colosso, che con la sua mole gigantesca, simile a quella dei mostri marini, superò in altezza tutti gli uomini. L'acqua del Tevere, in cui, ferito e stremato dal dolore, si era gettato per morire, non riuscì a ricoprirlo. E si dice che per diciottomila passi, dal suo corpo fino ai limiti del mar Tirreno, rese l'acqua mista di così copioso sangue, che sembrava che tutto il fiume sgorgasse dalle sue ferite. Dopo che quasi in tutto il mondo si conobbe questo fatto, i Romani eressero una statua di dimensioni colossali, che ha cento e sette piedi di altezza e supera quasi con la sua straordinaria notorietà tutte le opere della città di Roma.[399]

Riguardo invece l'uso dei paragoni la Olbrechts-Tyteca dice:

Una fonte ben nota di comico è quella che consiste nel paragonare quantitativamente oggetti eterocliti. Ma può essere altrettanto divertente trattare isolatamente dei beni fungibili.[400]

Cavazzoni non fa che paragonare oggetti diversi, per provocare il riso. Lo fa nel *Limbo*, nella *Storia naturale dei giganti*, ne *Gli scrittori inutili*, nella postfazione de *Il viaggio di G. Mastorna* di Fellini, nella *Guida agli animali fantastici*.
Ne *Il limbo delle fantasticazioni* il paragone con giochi d'azzardo, violenze e altro è abbassante per l'arte:

---

[397] SENECA, *Lettere*, 85, cit in vi, p. 183.

[398] Ivi, p. 155.

[399] *Liber monstrorum*, a cura di Franco Porsia, Bari, Dedalo, 1976 , p. 141; anche in http://books.google.com.

[400] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., p. 192.

L’arte (e la letteratura) può essere una brutta faccenda, di prevaricazioni, una strada accelerata per la vendetta sul genere umano; e i sui prodotti bolle d’aria, gonfie di vanagloria (e di puzza). Questo apparenta l’arte al gioco del lotto, o alla speranza di un’eredità inattesa, o al matrimonio con un’ereditiera o uno sceicco, eccetera; l’apparenta cioè ai colpi di fortuna, con in più qualcosa di losco, il sospetto che in fondo ci sia un imbroglio.[401]

Nella *Storia naturale dei giganti*, l’autore costruisce paragoni abbassanti che allontanano, com’è infatti negli autori che di giganti parlano, la natura di questi esseri dalla dignità epico-cavalleresca:

Il gigante da guerra è discutibile, ossia somiglia piuttosto a uno che pesta le gente dentro il mortaio e ne fa marmellata, o ne fa un piatto misto di polpettone e gelatina.[402]

O anche, attribuisce ai giganti caratteri e interessi del tutto moderni, basandosi implicitamente su paragoni con gli uomini del suo tempo, ed approdando alla prossimizzazione comica che ne fa parodia:

L’esercito attendato soffre per loro, vorrebbe prestare pronto soccorso; e in tutto ciò si demotiva. Per dire quale danno compie un contingente di giganti in ozio. Tanto che alla fine sono licenziati.[403]

Ma se tale è una gigantessa da signorina si immagini cosa può diventare quando sia moglie e madre; il gigante maschio preferisce la separazione anche non consensuale, preferisce scappare in campagna.[404]

I giganti non capiscono molto di fisica dei fluidi e di statica di un corpo natante immerso in un fluido, né anche se spronati, si sforzerebbero di capirne qualcosa, nessuno di loro ha fatto studi regolari o possiede un diploma, il gigante da guerra fa una croce se deve firmare.[405]

In piena notte arrivano sette giganti del movimento giustizialista, tirano fuori i tre dai piumini, e incominciano con le verghe a frustarli. [...] Per la verità l’intenzione di questi giganti è di apparire [...] in modo che il ricco e il lussurioso si penta e dica tra sé, semiaddormentato, in un gemito: ah! perché ho goduto? perché ho mangiato e ben bevuto?[406]

---

[401] ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, cit., pp. 7-8.

[402] ID., *Storia naturale dei giganti*, cit., p. 28.

[403] Ivi, p. 37.

[404] Ivi, p. 38

[405] Ivi, p. 46.

[406] Ivi, p. 88.

Ne *Gli scrittori inutili* il paragone inaspettato ha la funzione degradante, di solito collegabile al comico-carnevalesco. Uno dei più divertenti è quello che vede "gli scrittori di una volta" descritti come animali in amore:

Questa era la vita letteraria al caffè di una volta. Se c'era qualche scrittrice seduta, le giravano intorno tutti allegri aspirando l'odore. Poi lo scrittore più grosso, dicendo delle frasi simpatiche e irrazionali, cercava di montar la scrittrice, senza ipocrisie [...] "Provo io?" qualcuno dei minori diceva tra l'euforia generale, ma lo scrittore più grosso diventava poco socievole per via di questa sedia che non capiva e brontolava tra i denti: "andate via, mi infastidite". Se lo scrittore più grosso cadeva o s'infortunava, subito qualche minore prendeva il suo posto; s'accalcavano in tre, anche quattro sulla scrittrice, per un impulso alla monta che non avrebbero saputo spiegare e che forse faceva parte della natura estroversa dello scrittore.[407]

*Il viaggio di G. Mastorna* paragona l'aldilà al mondo terreno, coniando il termine *aldiqua* e tratta i viventi come diavoli, santi, condannati infernali:

E così avranno cominciato a emigrare i diavoli, forse molti sono venuti a vivere in terra, a fare ad esempio le guide turistiche, o gli attori del cinema, molti diavoli di secondaria importanza io credo siano venuti a fare i politici, perché questo è un campo dove serve l'impudenza e la litigiosità: può un comune essere umano passare la vita a litigare per vocazione? Dev'essere un avanzo d'inferno quello che si vede in TV, politici che non cessano di ossessionarsi a vicenda e crocifiggere il telespettatore, e poi lo stuolo di presentatori e presentatrici e tutti quei parlatori accaniti, con le vallette, i concorrenti, gli applausi continui e falsi, io non so se mai si è inventato un sistema più subdolo e penetrante per erodere il cervello dell'uomo fin dentro casa sua e togliergli ogni elevatezza.[408]

In questo stralcio, la comunanza di punti di vista su umani e non è evidenziata dai termini utilizzati in modo polisemico, ovvero adattabili sua al campo della vita reale che ultraterrena: "impudenza", "passare la vita", "vocazione" "crocifiggere", "elevatezza".

Un esempio da *Cirenaica*:

In altri posti la gente o semplice e onesta; noi invece eravamo da sempre falsi e spargevamo la falsità e l'inganno come le seppie spargono l'inchiostro, o la puzza le puzzole.[409]

Nella *Guida agli animali fantastici* i paragoni sono tra il mondo vivente e il fantastico e tra l'uomo e l'animale:

---

[407] ID., *Gli scrittori inutili*, cit., p. 55.

[408] ID., *Il viaggio di G. Mastorna*, cit., p. 214.

[409] ID., *Cirenaica*, cit., p. 71.

Quello sulla barca si ferma e le apostrofa: “Di dove siete?”, chiede. Le sirene ridono, qualcuna lo adocchia, e continuano i loro canti a sfondo sociale.[410]

O anche:

Il serpente tornava ogni notte e si disperava sul letto deserto, non si dava pace ed era sempre più innamorato. Alla fine del mese, quando la ragazza è ritornata, lui l’ha avvolta stretta, che significava quanto l’amava, e con la coda le dava dei leggeri colpi alle caviglie e ai piedi, come se con dolcezza la rimproverasse, e questo significava quanto l’aveva fatto soffrire e che non doveva andar via mai più. Non c’era bisogno di parlare per dirlo o di sibilarlo, anzi in questo modo tutto era evidente, e tutto era giù superato.[411]

La scimmia per Cavazzoni può ammogliarsi con l’uomo e viene perciò avvicinata descrivendo i suoi versi tipici come urla di rabbia del tutto umane:

La moglie in prevalenza usa dei gridi, o dei versi acuti, o usa la lettera “u” ripetuta; il marito la lascia dire, in genere approva per non creare complicazioni.[412]

### *I corax e le dissociazioni*

Quando Cavazzoni afferma: “apprezzo molto Manganelli proprio per la meraviglia ad ogni riga”[413], si riferisce alla genialità di certe sue pseudo-argomentazioni. Ci riferiamo ad esempio alle dissociazioni e al *corax*, cioè la tecnica retorica che consiste nel dimostrare che l’argomento più verosimile è in realtà il meno forte[414]. Riportiamo per maggior chiarezza un estratto dal manganelliano *Encomio del Tiranno*:

- Sire, erano giovani ingegnosi, generosi, ma onesti. Dovevano morire.
- Dunque non potevo salvarli.
- Naturalmente avreste dovuto salvarsi. Tutti credevano che l’avreste fatto. I condannati erano sereni. Ma il loro era un ragionamento onesto: credevano che il suo tiranno e il suo giullare fossero esseri umani.
- E tu che c’entri?

---

[410] ID., *Guida agli animali fantastici*, cit., p. 13.

[411] Ivi, p. 55.

[412] Ivi, p. 120.

[413] Cfr. *supra*, p. 5.

[414] Si veda ARISTOTELE, *Retorica*, in *Opere. Retorica Poetica*, a cura di A. Plebe, Laterza, Roma- Bari 1984 II, 24, 1042a; LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., pp. 313-317, e ID., *Trattato dell’argomentazione*, cit. pp. 479-481.

- Io sono essenziale. Non ci fossi stato io, non avresti potuto uccidere nessuno. Era pur meglio la loro congiura che l'assoluta solitudine, una condizione nella quale avresti perso la cognizione di te stesso.[415]

Basti citare ancora un'argomentazione manganelliana che puntando sull'errore di ragionamento che riguarda l'assunzione erronea di una causa per spiegare un concetto (la *fallacia non sequitur*), si avviluppa in un *corax* che sostiene il contrario di ciò che sarebbe logico pensare, in modo impeccabile:

Non ho mai visto dischi volanti, e questa è l'unica prova a favore della loro esistenza che sono in grado di addurre. Infatti, se fosse un caso di psicosi collettiva, come qualcuno dice, non c'è dubbio che io ci sarei cascato. Insomma, se non ci fossero stati, io certamente li avrei visti. Ma non li ho visti: dunque non è improbabile che esistano.[416]

Un esempio simile di *corax* cavazzoniano:

Diverse bande teppistiche che accendevano gli arredi di plastica; senza ragione, come noi, per aiutare le cose a sparire, secondo l'irreversibile legge dell'entropia universale, per la quale è probabile che un sistema ordinato attiri i teppisti, mentre è improbabile che i teppisti costruiscano un treno o ne ricostruiscano uno bruciato, o ricostruiscano un vetro in frantumi. Il secondo principio della termodinamica non nega ci possano essere bande che svolgono azioni locali di ingegneria qualificata durante le ore notturne di noia, ma dice nel complesso, sommando tutte le azioni teppistiche che si hanno in città (e giù al deposito delle ferrovie fino alle paludi di Luschka), il risultato è un complessivo decadimento per media statistica; e anche un vetro ricostruito da una banda eventuale (che però lì da noi non si è mai vista né se n'è avuta notizia) la notte dopo andrebbe di nuovo in frantumi. E si aggiunga che se mai ci fosse una simile banda improbabile, appassionata dell'ordine, sarebbe seguita con enorme spasso da tutte le altre, che considererebbero ciò una forma degenerata e pazza di teppismo a rovescio.[417]

Anche il *corax* e il comico delle dissociazioni in genere, puntando al ribaltamento dell'atteso, fanno ridere perché sorprendono. Ecco di seguito alcuni esempi di Cavazzoni.

Anche se tendenzialmente [il gigante] crede in Maometto o in Apollo, è nemico di tutto il genere umano, pagani compresi [...] insulta, usa artefatti, conosce il fuoco e la cucina; e ha un'anima: ciò sembra assodato; ossia i giganti vanno all'inferno, qualcheduno, rarissimo, in Paradiso, come dimostra la morte di Marcovaldo.[418]

---

[415] GIORGIO MANGANELLI, *Encomio del tiranno*, cit., p. 135.

[416] ID., *Come nel giorno del giudizio*, in *UFO e altri oggetti non identificati. 1972-1990*, a cura di Graziella Pulce, postfazione di Raffaele Manica, Roma, Quiritta, 2003, p. 37.

[417] ERMANNO CAVAZZONI, *Cirenaica*, cit., p. 53.

[418] ERMANNO CAVAZZONI, *Fenomenologia del gigante*, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, cit., pp. IV-VII.

Si ragiona in questo modo: se il gigante, di cui si dà per assodata l'esistenza, non avesse un'anima non andrebbe in Paradiso; il fatto che uno di loro vada in Paradiso è per chi scrive garanzia che tutti siano dotati di anima. Un altro esempio per cui le presenze fittizie cioè letterali di alcuni "sintomi" (si veda oltre) sarebbero alla base della prossimità genetica dei giganti con i rettili:

È comprensibile come siano anormali, come amino i rettili e la pelle dei rettili (bisce, serpenti, draghi e simili) per adornarsi o farsi un tendaggio. Anzi si potrebbe forse avanzare la seguente ipotesi: anche se in nessun luogo si parla della loro classificazione zoologica, tutto lascia pensare che i giganti non siano veri mammiferi; è più verosimile che la razza sia ovipara, al modo dei rettili, che la made deponga le uova nella sabbia calda di qualche deserto (e ciò spiega la loro diffusione esclusiva nella fascia del tropico) e qui le uova autonomamente si schiudano, dando luogo ad un insediamento di giganti fratelli gemelli eterozigoti [...] se ne stanno al sole come i varani, i gaviali, le iguane, fino a bollire, dice Orlando con ironia (XVII, 117). In Boiardo d'altronde Orlando vive in intimità com un coccodrillo, e in Ariosto, Rodomonte, che non è gigante nell'aspetto, ma lo è nel subconscio, veste pelle di drago; un sintomo che si ritrova spesso anche nella tradizione più fededegna.[419]

Nello studio di Asor Rosa su *Vite brevi di idioti*, il critico conia un *corax* per spiegare che idiota non è sinonimo di stupido, ma di scienziato: l'idiota persegue con fiducia la propria fissazione, attraverso cui spiega il mondo, *ergo* l'idiota è uno scienziato:

l'idiota non è uno stupido. È un individuo in cui la fissazione su un aspetto del mondo ha raggiunto livelli estremi: dentro la sua sfera, però, tutto si svolge secondo una logica perfetta. Da questo punto di vista l'idiota è anche un po' scienziato: è uno che attraverso la propria fissazione si sforza di conoscere meglio il mondo.[420]

Questo *corax* agisce anche per mezzo di un'analogia: l'idiota spiega il mondo attraverso la sua immaginazione come lo scienziato vi si confronta attraverso la sperimentazione. Si tratta di un divertito commento di Asor Rosa, il quale cade volutamente nella *fallacia* cavazzoniana, quasi a dire che neanche il critico può restare immune dal contagio comico di questa narrativa, una volta intrapresa la strada della corretta esegesi.

---

[419] Ivi, pp. VII-VIII.

[420] ALBERTO ASOR ROSA, «Resoconti dell'idiozia (Ermanno Cavazzoni)», in *Novecento primo, secondo e terzo*, Firenze, Sansoni, 2004, p. 506.

*Azione reciproca fra gli argomenti*

L'azione reciproca fra argomenti è la vicendevole induzione a modificarsi, con la conseguenza di una complessiva trasformazione del senso dell'argomentazione. Per quanto concerne il comico può accadere che un argomento rafforzi il precedente o lo indebolisca, lo renda inefficace. L'azione reciproca riguarda infatti l'argomento inefficace, argomento irrilevante, la diversione (analoga alla "deviazione" di Freud[421]), la giustificazione.
L'inefficacia può generare il comico, scaturendo dall'argomento che "produce un effetto opposto al desiderato"[422]. Un argomento può essere inutile nell'economia dell'argomentazione

per mancanza di attenzione da parte dell'uditorio, per mancanza di conoscenza adeguata dei valori di esso, per mancanza di pertinenza, per goffaggine o distrazione [...] Ma l'inefficacia può essere data, oltre che da queste ragioni particolari, da una ragione molto più profonda; ci riferiamo al carattere non costrittivo dell'argomentazione, al fatto che sono sempre possibili risposte inattese e che la forza degli argomenti non è mai definitivamente assicurata.[423]

Ad esempio "il comico della petizione di principio [...] è legato a un'errata valutazione di ciò che l'uditorio ammette"[424], difatti chi scrive usando questa tecnica, parte proprio dalla conclusione a cui vuole far aderire il suo pubblico.
Gli argomenti si modificano anche in base alla loro posizione all'ordine in cui vengono presentati, sicché possono comparire concessioni e dinieghi, e ad esempio una figura molto interessante dal punto di vista comico, il *climax* indebolito, come quest'esempio citato dall'autrice:

L'opera dell'artista è eccellente, sublime, persino attraente[425]

Banalmente, anche il *climax* indebolito gioca sulla disillusione dell'ascoltatore/lettore, che si trova di fronte un elemento diverso da ciò che si aspetta, il più delle volte di tono e senso opposto. Le aspettative vengono ignorate e si rivelano prive di fondamento.
Negli scritti di Ermanno Cavazzoni la reciproca modifica degli argomenti è frequente e strettamente collegata alla parodia, come vedremo più avanti: infatti l'accostamento ad esempio di una

---

[421] Si confronti SIGMUND FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

[422] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., p. 321.

[423] Ivi, p. 322.

[424] Ivi, p. 323.

[425] Ivi, p. 353.

descrizione nobilitante a dei dettagli banali, infimi o volgari fa sì che tutta l'espressione sia comica, ad esempio in una digressione dell'amante deluso che mescola i propri calcoli scientifici alle sofferenze amorose. Tanta è la fantasia che il narratore si estranea e la diegesi passa dalla prima alla terza persona:

Anch'io oggi con Monica sto di vedetta, tutto il pomeriggio a contemplarla distesa. Tutto il pomeriggio la piccola vedetta è stata lì a contemplare questo frutto dell'evoluzione biologica. Tre miliardi di anni ci ha impiegato a formarsi, dai rimi procarioti i quali poi emersero dagli oceani e si sparsero sulle terre (che non erano più del 30% della superficie totale); e la vedetta la guarda dormire e pensa a questo globo che ruota su se stesso in 23 ore e 56 minuti e 4 secondi, e pensa alla Galassia che ruota lei pure in 225 milioni di anni, ai suoi bracci a spirale, a noi che siamo lì, in un braccio un po' laterale, col nostro sole, medio, di idrogeno al 71%, di elio al 26% e tracce di elementi pesanti, tra i cento miliardi di soli medi, senza contare gli ammassi globulari e le due nubi di Magellano a 60 mila parsec da noi, e Monica che intanto si incontra alle 19 e 20 di venerdì 20 aprile scorso con quel Gianluigi, mentre la grande ruota dell'universo gira con la sua forza immensa, ma ormai la settimana trascorsa non si può più disfare [...] e alla sentinella le veniva da piangere, le venivano giù delle lacrime che le andavano in bocca, le sgocciolavano giù, una o due sul sedere di Monica, che non se ne accorgeva, lei apparteneva al movimento grande del tutto.[426]

---

[426] ERMANNO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, cit., pp. 147-148.

## III. IL COMICO DEL RICONOSCIBILE: IPERTESTUALITÀ E RISCRITTURE PARODICHE

Io direi "no al *pastiche*, sì alla parodia". Ciò si ricollega, in parte, al problema della differenza tra avanguardia e sperimentalismo. Il *pastiche*, (che io assegnerei al polo dello sperimentalismo) è un "gioco combinatorio", che ci permette di fare esperimenti più o meno ludici, più o meno intelligenti e curiosi, intorno ai linguaggi-strumenti che abbiamo a disposizione, e che trattiamo come materiali di laboratorio. La parodia invece - intesa come "canto di contrasto", ovvero come "controcanto" - assume un certo modello culturale e lo rovescia con un gesto drastico: ne esibisce, con atto irriverente e pressoché inatteso, la relatività, la convenzionalità, l'arbitrio. Tutta la grande arte è "parodica": prende un modello acquisito (sentito come vincolante) e lo rovescia, lo svuota, lo sventra.[427]

L'entusiasmo di Edoardo Sanguineti a proposito della letteratura parodica sottolinea l'enorme potere della scrittura di scardinare regole, smontare e ricomporre generi, convenzioni, affermare la libertà creativa dell'autore anche se all'interno dei confini definiti dei canoni e modi, confini riconoscibili, e perciò e ribaltabili.

Quando Ermanno Cavazzoni afferma di voler scrivere semplicemente le sue fantasticazioni, forse finge di dimenticare l'enorme peso che una certa cultura letteraria passata ah su di lui. Lo scrittore reggiano si avvicina molto alla figura classica di intellettuale che non era solo ideatore, ma anche continuatore e variatore di stili e generi. Se poi, come qui accade, l'autore vuole far riflettere per mezzo del riso, la parodia e la trasposizione, gli accostamenti di stili, situazioni e impostazioni diegetiche, come visto nello studio delle principali teorie del riso, sembrano essere gli strumenti più efficaci. Lo stesso si può dire per l'imitazione cavazzoniana in chiave comica di alcuni stili, ovvero per le composizioni di *pastiches*, *autopastiches*, *pastiche fittizi*[428] tanto più divertenti, quanto più corredati di bibliografie che uniscono riferimenti reali e fonti dall'aspetto storico o scientifico, ma totalmente inventate.

Il ribaltamento e lo sfruttamento dell'idea del "doppio" significa per lo scrittore reggiano narrare un mondo alternativo che si può immaginare nei pozzi e nelle fognature, sulla luna e nel "bassomondo"[429], collocazioni queste che ricordano i romanzi allegorici e di avventure, i poemi cavallereschi, i *contes philosophiques*; oppure diffondere racconti attualizzati, prossimizzati o

---

[427] EDOARDO SANGUINETI, SANDRO SPROCCATI, «Lo spazio odierno per una nuova avanguardia. Uno scambio di battute», in *Avanguardia*, I (1996), p. 44, cit. in FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie letterarie contemporanee*, Roma, Carocci, 2001.

[428] GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., pp. 139-151.

[429] Il bassomondo è l'inquietante ambientazione di *Cirenaica*, Torino, Einaudi, 1999.

banalizzati[430] dei vecchi generi letterari, come il bestiario, l'agiografia, il romanzo ottocentesco. In questa ermeneutica cavazzoniana c'è spazio per ogni visione alternativa di santità, di artisticità, di scrittura, di verità, di autorialità e persino di teoria evoluzionistica[431]. Cavazzoni ama unire vari generi, dimostrare le proprie tesi per mezzo di sillogismi eristici o paralogismi, basati su conoscenze *endossali*[432] o non verificabili o erronee, unire ragionamenti formalizzati a divagazioni fuori luogo; oppure fa uso di una certa pluralità di voci, il che rimanda alle definizioni bachtiniane di *plurivocalità* e *dialogismo*, le quali in contraddizione tra loro sono funzionali alla sorpresa ed allo straniamento.

Ciò che per Bachtin era legato all'efficacia del romanzo dostoevskijano è spesso usato a fini comici; oltre al fatto che l'accostamento di alto e basso che il critico russo aveva intuito in Rabelais e nelle tradizioni carnevalesche a lui collegabili, è prepotentemente vivo in Cavazzoni, divenendo il fulcro principale del suo rimaneggiamento parodico.

Chiudiamo questa premessa con le parole di Cavazzoni, che illuminano sulla sua visione di doppio parodico:

Il tema del doppio io, nella letteratura dell'Otto-Novecento, ha prodotto delle cose bellissime, una famosa è il Dottor Jekyll e Mister Hyde; però tutti questi racconti che raccontano un grande mito della contemporaneità, il mito del doppio, producono a colui che si sdoppia dei guai terribili. In un libro di Dostoevskij, tradotto in italiano come *L'altro io* o *Il sosia*, al Signor Goljadkin scorge davanti a sé un gemello, un altro lui stesso, il quale, in certe delicate situazioni, produce un comportamento di maniera che mai vorrebbe avere, e anche lì finisce con l'autoambulanza che lo porta alla neuro.[433]

Il mito del doppio, di ampia tradizione mitica e letteraria, volendo riferirsi anche alla discussione della norma, sconfina nei concetti di inadeguatezza tecnica, di misconoscimento artistico, di devianza morale, e in senso lato di follia e squilibrio, come notiamo nella conclusione di questa riflessione. Si collega, in fondo, con le presunzioni di Cavazzoni e dei colleghi del *Semplice* di comporre arte senza essere costretti nei binari normativi e nei canoni arbitrari di generi e poetiche letterarie.

---

[430] Come visto nel capitolo iniziale, secondo Genette la banalizzazione consiste nello scrivere un ipertesto abbassando e semplificando il contenuto, la prossimizzazione sta nell'avvicinare l'ipotesto ai valori dell'ipertesto, l'attualizzazione sta nell'ambientare al presente la vicenda dell'ipotesto che era nel passato.

[431] Come emerge dall'ultimo libro di ERMANNO CAVAZZONI, *Guida agli animali fantastici*, Parma, Guanda, 2011.

[432] Endossale, ovvero "radicato nell'opinione" deriva da ἔνδοξος, "ammesso nell'opinione comune, accettato generalmente", nell'uso coniato da Aristotele.

[433] ERMANNO CAVAZZONI,«Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni», intervista a cura di Luciano Nanni in *Parol-quaderni d'arte e di epistemologia*, 14 (1998), su http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm.

### *IV. 1. Materia cavalleresca*

### *IV. 1. 1. I giganti*

La riscrittura parodica contempla quella dialettica funzionale alla formazione di nuove opere che studiosi come Michail Bachtin, Linda Hutcheon e Margaret Rose hanno evidenziato. Le ipertestualità parodiche cavazzoniane, che a volte rendono riconoscibile un ipotesto a volte soltanto un genere o un'atmosfera, lo sono in modo particolare.

Un primo esempio di ipertestualità cavalleresca si ha con il trattamento che Cavazzoni fa del tema dei giganti, presente in molti cantari e poemi, dall'*Orlando*, alla *Spagna*, dal *Mambriano* di Cieco da Ferrara al *Morgante* del Pulci, e riconosciuto da Cavazzoni come un inesauribile fonte di comicità. Anche Gianni Celati aveva ricordato l'importanza comica di questi protagonisti di leggende letterarie, in *Finzioni occidentali*, come emblemi di esagerazione, a-storicità sovradimensionalità, visionarietà, fantasia e mescolanza di umano e non; la spiegazione celatiana mirava a sostenere la necessità di certi simboli per spiegare il mondo umano (fatto di alto e basso nel senso bachtiniano), proprio attraverso una visione rasoterra, che sfiora il non umano, che dimentica ogni pretesa di conoscenza "noumenica" assoluta:

> non c'è più il miraggio dei messaggi significativi, perché tutto è rischio e pericolo, niente può essere sublimato in un mito d'ascesa al di sopra della prosa del mondo.[434]

Per Celati il gigante, con tutti i sui lati grotteschi e materiali, fa ridere:

> Mimare la paura nel corpo, la paura dello smembramento incorporata da un triviale istrione, senza più il sogno di una coscienza assoluta che possa mostrarci le cose dall'alto, mi sembra la regola di questo tipo di comicità.[435]

Cavazzoni esprime il primo interesse all'argomento con *Luigi Pulci e quattordici cantari*, un'edizione del *Morgante*, del *Ciriffo Calvaneo* e di alcuni cantari scelti[436]. L'introduzione, *Fenomenologia dei giganti*, è un capolavoro di ambiguità comica e mescolanza di stili, dato che lo scrittore reggiano alterna lo stile critico proprio di un commento letterario alla presentazione di dati biologico-culturali della "razza" dei giganti; cita dal Pulci, Boiardo e Cervantes come fossero fonti

---

[434] GIANNI CELATI, «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice», in *Finzioni Occidentali*, cit., p. 108.

[435] Ivi.

[436] Cavazzoni inserisce *Il vocabolista*, le *Opere minori*, il *Ciriffo Calvaneo*, i cantari: *Cantare di Fiore e Biancifiore*, *La dama del Vergiù*, *Il Bel Gerardino*, *Ultima impresa a morte di Tristano*, *Gibello*, *Brito di Bretagna*, *Gismirante*, *Madonna Lionessa*, *La Reina d'Oreinte*, *Istoria di tre giovani disperati e di tre fate*, *Cantare di Madonna Elena*, *Orlando*, *Pulzella Gaia*, *Storia di Liombruno*.

storiche sull'esistenza di questi personaggi. Una prima parte dell'introduzione descrive le varietà dei giganti  e una seconda parte approfondisce la trattazione che ne fa Pulci; ad ogni modo la scelta retorica dei dati[437], l'indeterminatezza delle nozioni, la mescolanza tra sostanza e forma e tra campi di conoscenza diversi (qui, e nel successivo *Storia naturale dei giganti*[438], tra il campo letterario e quello biologico), il procedere per argomentazioni che generalizzano un elemento della realtà (retoricamente, *che fondano la realtà*), come l'*exemplum*, sono strumenti funzionali alla non contraddizione della tesi dell'effettiva esistenza.

Ricordiamo brevemente che il contenuto del *Morgante* proviene dal ciclo carolingio, modificato dal Pulci con l'aggiunta della vicenda del gigante Morgante che, convertitosi al cattolicesimo, diventa scudiero di Orlando. Il primo canto condensa i racconti dei primi due dell'*Orlando*[439] e gli ultimi cinque canti narrano della morte di Orlando nella battaglia di Roncisvalle. Orlando e Rinaldo in Pagania (Asia e Egitto musulmani) si battono contro tre giganti, l'ultimo dei quali, Morgante, si converte al cristianesimo e diviene suo scudiero per diverse avventure. I paladini tornano in Francia per dar manforte a Carlo Magno che combatte contro gli "infedeli", ma traditi da Gano di Maganza, vengono accerchiati, loro e tutto l'esercito nella gola di Roncisvalle e uccisi. Carlo vuole vendicarsi di Gano ma poi lo perdona; i giganti Morgante e Margutte risultano gli antieroi centrali del poema, che ribalta il costume dell'esaltazione dei cavalieri concentrandosi sulle vicende dei due: il primo è forte ma ingenuo, il secondo anticonformista, provocatorio, irrispettoso delle norme religiose e morali. Compare anche un diavolo colto, Astarotte, che sproloquia di teologia: simboleggia il disprezzo rinascimentale delle credenze medievali al limite della superstizione. Lo stile pulciano è comico, libero, abbassante, motteggiatore come nella tradizione dei cantari popolareschi; negli ultimi cinque canti il tono si alza verso il serio, anche se non traspare più di tanto la compassione verso il paladino della cristianità. Infatti, in Pulci vi sono molti elementi della trama e della lingua originali e grotteschi: improperi (ne possiamo trovare diversi in XII, 46, 3-4; XXII, 126, 7-127; 8), schiaffoni e legnate (IV, 30, 1-4; IV, 30, 7-8), tonfi, salti, ruzzoloni (X, 50-147), ferite e mutilazioni (X, 54, 8; 148, 6-8; XXII, 182), gastronomia iperbolica di arrosti (IV, 35-36; XVIII, 153, 8-155,2)

---

[437] LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., pp. 105-128.

[438] ERMANNO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, Parma, Guanda, 2007.

[439] Si confronti PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso* (prima ed. 1876) Firenze, Sansoni, 1900 [seconda edizione corretta accresciuta, da cui si cita da qui in poi]. Un cantare definito *Orlando* è stato scoperto nel manoscritto Mediceo Palatino 78 della Biblioteca Laurenziana di Firenze da Pio Rajna. La critica ha poi posticipato la datazione ritenendo plausibile che fosse del XIV secolo, che pullulava di cantari sull'argomento piuttosto che del XIII, privo di esempi canterini del genere. Recentemente Paolo Orvieto lo ha ulteriormente posticipato considerando il *Morgante* una derivazione dell'*Orlando*, e non viceversa. Orvieto porta prove contenutistiche: in un episodio del supposto Orlando si fa una domanda contraddittoria che non può essere giustificata se non come errore, prova della fortuna del *Morgante*. Si confronti in proposito STEFANO CARRAI, *"Morgante" di Luigi Pulci*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, I, a cura di A. A. Rosa Torino, Einaudi, 1992.

ed intingoli (XVIII, 127). Spiccano dalla superficie del complesso intreccio le espressioni colorite ("Orlando solea dar bastoni e spade all'oste, quando i denari gli mancavano", XXI, 131, 1-2), la tendenza a dipingere caricaturalmente anche i personaggi più seri ("Come Rinaldo scorgeva la dama, par che sia tratto il cappello al falcone, e tutto si rassetta in su la sella e in qua e in là con Baiardo saltella", XVI, 64, 5-8), gli estratti lessicali dal fiorentino popolare più onomatopeico ("a culo ignudo", "ciuffalmosto", "gorgozzule", ecc.), le espressioni gergali come "e féssel tutto come un cacio cotto" (V, 60, 6), "stare in cagnesco" (III, 54, 8; VII, 39, 6; XXIII, 8, 3) o dell'ambiente popolare "preso non fia più a mazzacchera[440]" (VII, 114, 8), quando non ingiurianti e volgari, con varianti che vanno da "lussurïoso, porco, svergognato, poltron, gaglioffo, poltoniere e vile, degni di star col ciacco nel porcile" (XIV, 7) a "mafusso, ladro, stupratore e mecco, fornicatore, uom pien d'ogni di malizia, ruffian, briccone, sacrilego e becco" (XIV, 9); si aggiungano le tante espressioni allusive, come ad esempio "Rinaldo quando vide la donzella, tentato fu di farla alla franciosa"(VI, 9, 1-2), che, con le altre scelte stilistiche popolaresche, lo avvicinano all'irruenza verbale che avrà François Rabelais.

L'introduzione di Cavazzoni in *Luigi Pulci e quattordici cantari* ricorderà anche tutti questi dettagli; prima, però, si delinea trattazione sui giganti come personaggi letterari e come razza biologica, approfondimento, questo, apparentemente serio che con le sue contraddizioni in termini si rivela presto una divagazione umoristica. Basta citare un estratto in cui in una prima proposizione si argomenta confondendo i campi, ma poi si torna ad un'analisi critico-letteraria:

Il Pulci vive e scrive quando ancora i giganti rinascimentali italiani sono abbondanti, tanto che Rinaldo si considera uno specialista ("conbatter co' giganti era maestro, / sapeva appunto ogni lo colpo e atto", IV, 31); ma anche quando cadono morti i giganti sono pericolosi, perché hanno la tendenza a crollare addosso ai circostanti che non sian svelti a levarsi [...] Quindi spesso quando compare un gigante, tutti sanno che alla fine ci sarà anche da ridere. Ora quest'uso buffonesco dei giganti è del Pulci. E questo va detto perché la materia narrata nel *Morgante*, fino al cantare ventiduesimo, segue un anonimo poema denominato l'*Orlando* (ritrovato e riconosciuto come fonte soltanto a metà dell''800, e edito da J. Hübscher nel 1886). Lo segue nello svolgimento delle avventure restando più o meno fedele: il Pulci questo manoscritto lo aveva sicuramente sul tavolo e lo riscriveva con enorme miglioramento, cioè portando quella materia discretamente monotona all'estro della sua immaginativa.[441]

[440] La mazzacchera è uno strumento per prendere anguille e rane al boccone.

[441] ERMANNO CAVAZZONI, *Fenomenologia del gigante*, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, cit., p. IV.

E ancora : “il Pulci ha un amore tale per i giganti che appena può ne inventa qualcuno”[442].Qui e in un passo successivo (“Nel Pulci dunque il gigante classico è circa otto metri”[443]) l’autore si riferisce al territorio dell’invenzione, poi successivamente torna ad uno stile scientifico e distingue due razze di giganti, fornendone i caratteri etnologici precisi, usando l’indicativo presente, e termini dichiarativi il più possibile oggettivi (salvo poi fare elenchi di elementi grotteschi e materiali nelle digressioni). Cavazzoni si burla del gergo specialistico, usando i suoi canoni (ad esempio ciò che si definirebbe un “noi accademico”) proprio per dimostrare tesi non scientifiche, con sicuri e sorprendenti epiloghi comici e un atteggiamento che si posiziona tra il parodico e il *pastiche*:

I giganti da guerra sono più civilizzati, diciamo che sono evolutivamente più avanti; hanno corazza, un parlare sensato, competenza in fatto di cavalleria [...] il cavallo di questo tal Marcovaldo [...] presenta il difetto di correre in linea retta verso un punto ideale posto nell’infinito; perché i cavalli troppo cresciuti, probabilmente per ragioni ormonali, manifestano prima o poi delle anomalie della psiche. Perciò un gigante, per quanto si civilizzi, si deve accontentare, non essendo presenti in natura (né poeticamente malleabili) i cavalli di simile stazza. [...] Con tali giganti il paladino in genere ha poca pazienza [...] Poi ci sono i giganti selvatici (o di passo), che non sono una sottorazza, ma la razza la suo stato immacolato. Vivono in luoghi remoti e desertificati, tra le sabbie di Libia, Marocco e Barberia, tra i dirupi e nei boschi; e capita che il viaggiatore se ne trovi improvvisamente uno davanti [...] il gigante selvatico non ama il lusso, non ama i compromessi con la civiltà, si veste sommariamente, qualche volta con rottami di ferro; e se ne sta solo o in piccolissime comunità di fratelli. Non è inquadrato nell’esercito, e anche se tendenzialmente crede in Maometto o in Apollo, è nemico di tutto il genere umano, pagani compresi [...] insulta, usa artefatti, conosce il fuoco e la cucina; e ha un’anima: ciò sembra assodato; ossia i giganti vanno all’inferno, qualcheduno, rarissimo, in Paradiso, come dimostra la morte di Marcovaldo[444].

L’estratto appena citato si conclude con uno *pseudo sillogismo* (o *deduzione apparente*) e precisamente con quella *fallacia compositionis*[445], ovvero: che i giganti vadano all’inferno non è dimostrato se non dalla presunzione letteraria che siano (salvo conversioni) pagani, e la pseudo-deduzione che in quanto esseri viventi siano destinati a morire e li attenda una fine spirituale è alimentata dalla costante confusione tra il campo della finzione letteraria e l’ambito scientifico. Nel passo seguente spiccano i termini specialistici, l’approccio oggettivo, il “noi accademico” e l’accostamento assurdo di materiali tanto lontani, con l’effetto evidente di un trattato o articolo scientifico parodico:

---

[442] Ivi.

[443] Ivi, p. V.

[444] Ivi, pp. IV-VII.

[445] Si definisce *fallacia compositionis* a deduzione delle proprietà del tutto partendo dalle proprietà delle singole parti.

Se è nell'estrema natura del gigante stare rintanato da solo come una specie di monaco pazzo ed esageratamente scorbutico, non è infrequente incontrarne piccoli gruppi dediti all'assassinio. Si tratta di nidiate di fratelli [...] Non hanno ad esempio mai moglie. Sembra per la verità non ci siano gigantesse, o gigantesse propense alla convivenza o alla copula. [...] È comprensibile come siano anormali, come amino i rettili e la pelle dei rettili [...] Anzi si potrebbe forse avanzare la seguente ipotesi: anche se in nessun luogo si parla della loro classificazione zoologica, tutto lascia pensare che i giganti non siano veri mammiferi; è più verosimile che la razza sia ovipara, al modo dei rettili, che la made deponga le uova nella sabbia calda di qualche deserto (e ciò spiega la loro diffusione esclusiva nella fascia del tropico) e qui le uova autonomamente si schiudano, dando luogo ad un insediamento di giganti fratelli gemelli eterozigoti [...] È vero che non si citano in nessun poema francese o italiano (per quanto abbiamo noi cercato, e per quanto abbiamo chiesto a specialisti di parto in letteratura) non si citano uova di gigantessa, o gigantesse almeno ovovipare, né si sa molto sulla infanzia neonatale del gigante[446].

Dopo una rassegna generale, l'introduzione passa a ricordare per sommi capi la trama del *Morgante*, nella sua prima parte pubblicata nel 1478 e nella seconda parte pubblicata nel 1483, tratteggiata un po' come la *Spagna*[447], concludendo con la disfatta di Roncisvalle come da tradizione della materia carolingia, poi arriva ad una sentenza: Luigi Pulci ha portato innovazione non tanto per la lingua popolaresca, vivace e giocosa, ma per aver rappresentato il "rammollimento del materiale cavalleresco: rammollimento (e ingigantimento compensatorio) del protagonista, ma anche rammollimento dello stuolo avversario che lo circonda e lo incalza"[448]; inoltre Pulci ha sottolineato il lato grottesco, iperbolico dei giganti, il tema gastronomico ("Qui si convien aver gran discrezione / saper tutti i segreti, a quante carte, / del fagian, della stanza e del cappone / di tutte le vivande a parte a parte"[449]), i banchetti mai visti, l'abbassamento della divinità ("e credo nella torta e nel tortello: / l'uno è la madre e l'altro il suo figliuolo; / e 'l vero paternostro è il fegatello / e posson esser tre, due e uno solo , / e diriva dal fegato almen quello"[450]).

Anche i giganti di Cavazzoni hanno caratteri esagerati, violenti, irrazionali, contraddittori, buffi, scatologici, Celati li aveva descritti similmente, commentando in *Finzioni occidentali* la teoria bachtiniana del carnevalesco. I giganti sono di per sé comici e parodici, poiché con le loro

---

[446] Ivi, p. VIII.

[447] Pio Rajna scoprì nel 1868 l'*Orlando* nel ms. Mediceo Palatino 78 della Biblioteca Laurenziana di Firenze. Il Morgante sembra seguire lo stesso impianto narrativo. Afferma Rajna: "L'amico del Magnifico non fece oramai che rintonacare le mura rustiche di un rimatore popolaresco, sovrapponendovi un tetto costrutto con travi e tegole di cui possiamo determinare la provenienza", in «Prefazione» a M. M. Boiardo, *L'orlando Innamorato*, Classici italiani, serie III, volume LI, Milano, Istituito editoriale italiano, 1890, p. 16.
Paolo Orvieto ha confutato la tesi per motivi cronologici: l'*Orlando* sarebbe successivo al *Morgante* e un'incongruenza della storia ingiustificata potrebbe trovare spiegazione nella fortuna del poema pulciano, che riportata lo stesso errore.

[448] Ivi, p. XVII.

[449] *Morgante*, XVIII, 123, 2-5.

[450] Ivi, XVIII, 116, 1-5.

inadeguatezze ai valori cortesi, sono caricature di cavalieri; ecco perché Cavazzoni li tratta, già sapendo di maneggiare dei personaggi comici:

[Il Pulci] mette un gigante nella postazione del cavaliere, con il paragone perpetuo che ne consegue [...] essendo giganti, diventano cavalieri parodici, ossia cavalieri in controcorrente.[451]

In più, in *Storia naturale dei giganti*, la finta trattazione seria[452], la bibliografia falsa mescolata a quella vera, i ragionamenti pseudo sillogistici o equivoci, i continui paragoni sorprendenti tra specie e periodi cronologici, cioè le varie *banalizzazioni*, *prossimizzazioni*, *devalorizzazioni*, contribuiscono ad innescare un'ilarità innegabile. Di fatto, i capitoli *I giganti da guerra*, *I giganti selvatici*, *Rammollimento del materiale cavalleresco*, sono parziali riscritture o autocitazioni di quanto detto nell'introduzione a *Luigi Pulci*.

*Storia naturale dei giganti* è l'immaginaria opera di uno studioso dell'argomento, che riporta tutti gli esempi di giganti conosciuti in letteratura, delineandone gli aspetti principali. L'autore, o meglio, il compilatore passa in rassegna le caratteristiche mentali (ad esempio *Illogicità degli zii*, p. 47), culturali (*Innovazioni*, p. 84), biologiche (*La ciccia in eccesso*, p. 26, *Alimentazione*, p. 30), sessuali (*Sulle attrattive sessuali*, p. 10, *Le gigantesse femmine*, p. 37), consuetudinarie (*Sul tirare l'arrosto*, p. 15, *Giganti ladroni*, p. 54), le eccezioni (*Giganti neri poco efficaci e ornamentali*, p. 51), le interazioni tra uomini e giganti (*Anche Angelica aveva avuto un rapporto sessuale completo con Medoro*, p. 139), scomparsa dei giganti (*Degenerazione dei cavalieri e Morgante postumo*, p. 213), vita dopo la morte ("ciò è assodato; ossia i giganti vanno normalmente all'inferno; qualcheduno, rarissimo, in paradiso", p. 9) insomma tutto com'è stato "documentato" dalla tradizione letteraria e leggendaria. Tale enciclopedia si mescola, in modo sempre più frequente e indissolubile procedendo nella lettura, con la storia personale del narratore, innamorato non corrisposto di una certa Monica Guastavillani[453], il quale finisce, convinto dell'esistenza dei giganti e degli alieni, a fare da testimone in assurde conferenze del professor Fresco Fico sugli extraterrestri.[454]

---

[451] ERMANNO CAVAZZONI, «Fenomenologia del gigante», cit., p. XVI.

[452] Il titolo, oltre ad essere parodico in sé per l'accostamento dell'approccio accademico al tema fantasioso, contiene la citazione di tutte le "storie naturali" più note, prima fra tutte la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (77-78 d.C.)

[453] Una piccola nota sul nome "Monica Guastavillani": non sembra remoto potervi scorgere un'eco delfiniana: infatti Margherita Matesillani era una delle donne amate da Delfini. In ANTONIO DELFINI, *Il ricordo della basca*, Milano, Garzanti, 1992, a p. 41, leggiamo: "Margherita Matesillani, figlia di una aristocratico di origine bolognese e di una vera popolana modenese, non risentiva di quei difetti che sono precipui della borghesia e dell'aristocrazia modenesi. Lo stato di ansietà che avevo sempre covato (mai espresso in termini precisi) alla presenza di Margherita, si era trasformato con gli anni nel *magón*; malattia rivelatasi ormai nelle condizioni d'inguaribilità assoluta il giorno prima che partissi per Roma".

[454] Cavazzoni inserisce nella vera bibliografia anche le presunte pubblicazioni di tale professore.

Lo stile della *Storia naturale*, viene da dire con una tautologia, è indiscutibilmente cavazzoniano, ovvero è una mistura di tono diaristico e saggistico che si alternano frequentemente, e la giustificazione è nella tesi dimostrata, cioè che tali esseri fantastici siano realmente esistiti. Le fonti letterarie vengono sempre trattate come fonti storiche, semplicemente non dichiarando la differenza tra fonti documentarie e fonti immaginarie, mantenendo l'equivoco e procedendo così, in perfetto stile accademico con argomenti che la *nouvelle rhétorique* chiamerebbe quasi-logici (o che fondano la realtà, come un *exemplum* generalizzato a molti altri[455]), ad enumerare le varie specie, le caratteristiche, gli usi, la biologia, i contatti con la razza umana e la loro presunta fine ultraterrena. I giganti compaiono nei testi tra lo storico e il letterario, come il *De bello gallico* di Giulio Cesare, nei bestiari medievali e nel più noto di essi, il *Liber monstrorum de diversis generibus*, negli scritti agiografici come la *Legenda Aurea* di Iacopo Da Varazze, nelle opere cavalleresche come il *Morgante* di Pulci, il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara, l'*Orlando Innamorato* di Boiardo, l'*Orlando Furioso* di Ariosto, l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, la *Gerusalemme Liberata* del figlio Torquato. Cavazzoni rappresenta questo mondo come il rovescio del mondo umano. Difatti il gigante può essere

orfano, veniva abbandonato tra i sassi, la famiglia non sapeva cos'era, della mamma se la incontrava aveva spavento, il papà era propenso a mangiarli da piccoli[456]

Gli "individui" allevati in famiglia sono

dei bellimbusti che alle prime difficoltà della vita si uccidono, o si fanno uccidere, mentre razzolano in giro fiduciosi come fagiani[457]

In altre occasioni l'autore li paragona alle altre specie (realmente) esistenti:

"quella dei giganti è, come si è visto, una razza in rapidissima evoluzione. Ed è una razza con un alto fattore di adattamento, razza opportunista, si dice, nel senso che ha le mutazioni genetiche che le convengono"[458].

Oppure inventa un rispecchiamento degli usi poco onorevoli e violenti della specie umana, prossimizzando i giganti:

---

[455] CHAIM PERELMAN, LUCIE OLBRECHTS TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, Torino, Einaudi, 1976, §§??? ; LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., V.

[456] ID., *Storia naturale dei giganti*, cit., p. ?

[457] Ivi, p.

[458] Ivi, p. 67.

Ad esempio Astolfo, al canto ventesimosesto (Mambr. XXIV, 68), navigando verso Piraga, scende a una spiaggia e, assieme ad Argillo e Pinagora (due suoi colleghi di secondo piano) alloggia in un castello, dove si mangia, si beve e si gode. In piena notte arrivano sette giganti del movimento giustizialista, tirano fuori i tre dai piumini, e incominciano con le verghe a frustarli. [...] Per la verità l'intenzione di questi giganti è di apparire [...] in modo che il ricco e il lussurioso si penta e dica tra sé, semiaddormentato, in un gemito: ah! perché ho goduto? perché ho mangiato e ben bevuto? [...] Come su vede questo movimento giustizialista è un movimento eterodosso, diciamo che è una vera e propria eresia, che si legge solo nel Cieco; mai altrove attestata[459].

Cavazzoni scrive spesso, e alla fine dei capitoli come una formula di chiusura del poema cavalleresco, delle righe che raccordano le antiche storie di giganti e le possibili vite contemporanee degli stessi (o di esseri paragonabili per vari motivi, dagli alieni, ai parenti); la paragonabilità di questi personaggi fiabeschi ad altre razze animali o tipi umani, è un'opera di generalizzazione apparentata con quelle dei bestiari, da *De animalibus* di Alberto Magno al *Liber monstrorum de diversis generibus*, e procede per analogia; eccone due esempi:

Se Caosso avesse insistito, oggi le campagne pullulerebbero di giganti: dietro le siepi, sotto le vigne, lungo i crinali delle colline, protetti da una legislazione moderna e lungimirante. Sono tornati perfino il gheppio, l'orso marsicano e il lupo di Gubbio. I giganti, se ci fossero, potrebbero starsene sulle Prealpi, senza invadere le corsie dell'autostrada, senza entrare in città, come d'altronde non entrano gli autoarticolati o i trasporti eccezionali, se non preceduti da una luce arancione intermittente; come potrebbero fare anche i giganti nei lunghi percorsi.[460]

Ma ci si chiede: non erano forse i giganti una razza già destinata ad estinguersi, anche solo per questa loro intensissima illogicità? Più ci penso e più la risposta è no; non è una causa di ragion sufficiente. Nel mondo ci sono molte cose illogiche che non si estinguono. Prendiamo ad esempio un mio zio.
[*Illogicità degli zii*]
Lo zio è sempre una figura un po' squilibrata. Non so se ogni civiltà, anche ad esempio extra sistema solare (ammesso che esistano), contemplano tutte l'esistenza dello zio. In questo mondo quando sono arrivato, ho trovato ad esempio che c'era già mio zio Ago. Mio zio Ago non è grosso, è medio, diciamo un essere umano medio, e non dotato per la boxe, né mai l'ho visto allenarsi per la boxe o fare mosse da boxe. Però ha sempre avuto a vocazione di fare il guardaspalle, come quelli ad esempio che stavano attorno ad Al Capone.[461]

L'esagerazione che è insita dell'essere gigante e per di più paladino

---

[459] Ivi, p. 88.

[460] Ivi, pp. 44-45.

[461] Ivi, p. 47.

Qui si comincia a sentir vespro e nona;
Qui le dolenti note cominciorno;
Qui innanzi mattuttin già terza suona;
Qui non si poson le mosche dintorno;
Qui sanza balenar l'aria rintruona;
Qui purga i suoi peccati Salicorno;
Qui si vedrà chi saprà di schermaglia;
Qui mostra Durlindana s'ella taglia.[462]

si ritrova, naturalmente, nei capitoli cavazzoniani, quando si descrivono le imprese iperboliche dei giganti conosciuti:

Uno degli ultimi fu Colosso, che cadde ferito nel Tevere ingombrando tutto, e gli usciva tanto sangue quanta era l'acqua del fiume [...] Oppure, portato dalle correnti marine, arrivava un grande corpo morto sul litorale e stava lì a disfarsi. Come quello arenato su una spiaggia dell'Oceano di ponente; era una gigantessa ragazza, lunga in totale quindici metri (e larga due)[463].

La comicità di questo trattato sta nell'appunto nella parodia scientifica, nella costante alternanza tra stile alto a stile basso, nella spiegazione di argomenti fantasiosi, banali o inconsistenti con stile serio, di temi nobili con linguaggio degradante Generalmente la parodia si esplica argomentando con una definizione scientifica e dimostrando con un esempio banale, che sconcerta, sorprende, delude le aspettative; altre volte, descrivendo con dati e caratteri e poi accostando giudizi di valore, commenti inappropriati, paragoni banalizzanti. Ad esempio, quello sulle *Gigantesse femmine* così si apre:

Le gigantesse. Ce ne sono di selvatiche, rare, forse è una specie che produce maschi e ogni tanto una femmina, o comunque le gigantesse selvatiche non hanno una vita pubblica e se ne stanno intanate, aliene dal farsi vedere, come gli scarafaggi, che escono di notte, perché fanno schifo, tranne nei periodi in cui sono in calore. Anche i giganti maschi si rendono conto che le gigantesse selvatiche sono poco arrapanti, cioè inducono reazioni tiepide e nel senso opposto. È una specie questa in cui il dimorfismo sessuale è spiccato. Ad esempio la gigantessa Creonta (*Morgante*, XXI, 26) è barbuta, guercia, dice Luigi Pulci, la faccia brutta, sozza e affumicata, col pelo riccio, gli occhi infiammati, la testa cornuta. Si capisce che un eventuale marito dopo poco divorzia[464].

E la digressione sulle gigantesse si chiude:

---

[462] *Morgante*, VII, 123.

[463] ERMANNO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, cit., p. 121.

[464] ERMANNO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, cit., pp. 37-38.

La Bisantona se ne andò a Parigi lasciando questi due figli in Medio Oriente; dei quali non si sentì più parlare. Ci si chiede se questo è il comportamento che dovrebbe avere un mammifero; o se no è ancora il segno dell'atavica identificazione coi rettili.[465]

Un altro esempio proviene dal capitolo *Forme di nevrastenia fra i giganti:*

Nell'epoca in cui scriveva Niccolò degli Agostini, ad esempio quando scriveva e riscriveva il suo Lancillotto e Ginevra (1521-1526), i giganti si sono fatti assai nevrastenici, nel senso che compaiono e poi ricompaiono ossessivamente ad ogni giro di pagina, come apparizione rabbiose che poi svaniscono senza conseguenze [...] Questi venti Lestrigoni quando arriva qualcuno lo prendono a forza e lo cucinano. [...] Come impresa vede chiunque che è fallimentare negli stessi suoi presupposti, che cioè si apra un'osteria per mangiare i clienti. Calando la domanda, direbbe Keynes (John Maynard Keynes, economista, 1883-1946, direttore dell'*Economist Journal*), calando la domanda si crea disoccupazione.[466]

*Giganti deformi e siamesi* tenta di esplorare il lato biologico e fantascientifico che ha legato nella tradizione i giganti alle mirabili difformità[467]:

I più aitanti e potenti sono i primi ad essere sistematicamente cacciati e abbattuti; quindi rimangono e si selezionano le progenie con difetti genetici, perché la duplicazione del DNA è soggetta a continui errori, che a volte sono dei vantaggi per tutta la specie, ma a volte non si sa, si resta perplessi [...] Secondo quanto si legge in Cassio da Narni (*Morte del Danese*, 1521) l'80% circa dei giganti circolanti è ora in una fase mutante, che giudicando col senno postumo, ha carattere involutivo e degenere, e non aiuta la specie [...] Quindi il gigantismo dei quattro fratelli di Almonte deve essere inteso come un difetto genetico: così come l'occhio mancante; e le zanne da porco che fuoriescono loro dalla bocca e impediscono una corretta masticazione; e l'ipertricosi che li fa somigliare, dice Cassio da Narni, alle capre [...] Diciamo che il gigantismo a questo punto va sempre più accompagnandosi a sintomi degeneri di malattia.[468]

Possiamo dare conto anche della complessiva prossimizzazione dei giganti, in questo libro, cioè il loro adattamento, nei termini gergali giuridici, giornalistici o di altro tipo ("I giganti che stipulano contratti di fatagione"[469], "a parte delle prestazioni sessuali"[470], "Anche Angelica aveva avuto un

---

[465] Ivi, p. 40.

[466] Ivi,, pp. 103-105.

[467] "Libro delle mirabili difformità" è la traduzione che Corrado Bologna da al titolo della sua edizione del *Liber monstrorum de diversis generibus*, Milano, 1977.

[468] ERMANNO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, cit., pp. 106-107.

[469] Ivi, p. 73.

[470] Ivi, p

rapporto sessuale completo con Medoro”[471]) e nelle situazioni, al mondo umano contemporaneo, come quando si immagina il comunismo sessuale:

Potrebbero chiederne otto, di ragazze, invece ne chiedono una, probabilmente per un uso indiviso, dimostrando la loro immaturità, la loro ignoranza, nonché il bisogno di spalleggiarsi reciprocamente, anche negli atti più intimi [...] Beltramo avrebbe potuto tenerla per sé, invece la mette a disposizione della famiglia, cioè di suo fratello, in una condizione di comunismo sessuale che, abbiamo visto, è l’ideologia dei giganti al tempo di Carlo Magno[472]

Un esempio di prossimizzazione ed attualizzazione dell’ipotesto - cantare cavalleresco:

[I membri del movimento giustizialista] Si vanno formando qui e là, specie nei pressi delle città e dei castelli lussuosi, gruppi che esecrano il modo consumistico di mangiare e di vivere, piccoli gruppi ideologizzati che lasciano in pace ci eventualmente dorme all’addiaccio su delle frasche[473].

Perciò, il movimento argomentativo complessivo della *Storia naturale dei giganti* è continuamente ondulatorio, cioè alterna argomenti seri a stile basso, temi banali o assurdi con la lingua accademica, basi sillogistiche logiche e conclusioni inadeguate, digressioni sulla materia di studio e riferimenti personali; finché alla fine del testo l’elemento personale prende piede rispetto al trattato e porta a una (non) conclusione, ancora una volta parodicamente, inadeguata alle dichiarazioni di intenti del titolo. Qui, i caratteri che riconosceremo in altre opere: digressioni, non finito, intrecci di trame e polifonia narrativa, obiettivo (o inchiesta) disatteso. Viene invece, nel finale, perfettamente compresa la *Dedica futura* iniziale (il libro manca di introduzione, cosa che si attenderebbe da un libro che voglia esser saggio) in cui l’autore si dilunga sull’amore finito con Monica Guastavillani, sulle speranze deluse e  sulla possibile riconciliazione nello spazio: l’amore è finito come giganti si sono estinti, e un possibile futuro extraterrestre è contemplato proprio come si ammette l’esistenza degli alieni, a fine libro.
Nell’ipertestualità della *Storia naturale*, la mescolanza, via via sempre più fitta, di commenti personali e stralci del diario, dà origine alla prossimizzazione e banalizzazione della parodia; si giunge in questo modo a fagocitare l’iniziale trattato e a trasformare il libro in un diario fantascientifico, in cui al lettore è chiaro che quella dei giganti è solo una delle manie persecutorie dell’autore, insieme agli alieni e all’amore non corrisposto. Come si immagina, la scelta di servirsi di un narratore poco attendibile non è esclusiva di questo libro: è fondamentale nel *Poema dei*

---

[471] Ivi, p. 139.

[472] Ivi, pp. 10-11.

[473] Ivi, p. 86.

*lunatici*, poiché permette di far materializzare vicende fantasiose, conduce il lettore allo straniamento e fa sì che il finale si trasformi in un epilogo commovente, che solleva il tema sociale della pazzia[474]; vi è diegesi inattendibile ne *Le tentazioni di Girolamo*[475], in cui gli stadi percettivi che si alternano non sono più pazzia e saviezza, ma sogno e veglia. Riportiamo due stralci per rendere l'idea di questa metamorfosi, che si ha in tutto il romanzo, dal narratore "quasi-attendibile" al narratore inattendibile:

Se io un giorno trovassi una ragazza non le applicherei il comunismo sessuale. Però se ci fossero altri che l'applicano, potrei compartecipare; non avrei prevenzioni ideologiche al comunismo. E se si potesse fare una domanda scritta, io credo che la farei.[476]

Anche qui il narratore serio ed apparentemente eterodiegetico diventa intradiegetico e la sua visione non è per nulla oggettiva, abbiamo cioè una variazione di punto di vista, cioè una metalessi, oltre alla confusione di piani reali e fantastici:

Diciamo che erano ancora giganti sperimentali, siamo d'altronde prima del 1483 (*Innam*. I, I) [...] Ho citato improvvisamente Monica Guastavillani. Mentre scrivevo la nota mi è venuta in mente come esempio di bella ragazza. E lo dico. Perché non dovrei? Nessuna legge me lo impedisce; né la *Pandette* di Giustiniano, né il *Codice di Napoleone* del 1804. Monica Guastavillani. Apparsa una settimana fa, il 17 febbraio, come un fenomeno d'approssimazione all'equinozio, da cui vengono anche le fate[477].

Infine, l'influenza del *topos* dei giganti, assunto come argomento e come simbolo di eccesso è dimostrata anche da alcune sequenze narrative in cui riecheggia lo stile, anzi la mescolanza di stili, di François Rabelais. *Ne Gli scrittori inutili*[478] Cavazzoni inserisce sette lezioni, che sembrano aver funzione di proemi, che contengono consigli di scrittura, prima di ogni gruppo di storie "agiografiche" di scrittori. L'effetto parodico è dato dal ribaltamento delle intenzioni,dichiarate all'inizio e poi illuse: i consigli si trasformano in invettive - insegnamenti, secondo le prassi

[474] La visione del *Poema* come un romanzo profondamente sociale è fornita da DOMINIQUE BUDOR, «En écoutant la voix des lunatiques...», in *Chroniques italiennes*, n. 3-4, (2000). A noi sembra che l'impegno sia solo rasentato, dato l'approccio straniante complessivo del libro, che per l'appunto Fellini ha privilegiato nella resa cinematografica, senza snaturare il romanzo. Ricordiamo anche che Ermanno Cavazzoni è stato lo sceneggiatore del film.

[475] ERMANNO CAVAZZONI, *Le tentazioni di Girolamo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

[476] Ivi, p. 15.

[477] Ivi, p. 69.

[478] ERMANNO CAVAZZONI, *Gli scrittori inutili*, (Milano, Feltrinelli, 2002) Parma, Guanda, 2010.

rabelesiane ben spiegate da Bachtin[479]. La comicità è data dalla *lode-ingiuria* e anche dalla contraddizione in termini. Possiamo confrontare le invettive cavazzoniane con quelle del *Gargantua e Pantagruel*:

I - Lezione di lussuria

*Se tu vuoi essere un giorno uno scrittore devi conoscere cos'è la lussuria. Mi hai capito, giovanotto? Vieni qui. Sei tutto bianchiccio. Fai anche un po' schifo. Secondo me tu non sai niente; secondo me tu non sai niente di niente e sei ancora un pivellino. E allora vieni qui, incominciamo dalla cosa più elementare. Usciamo. […] La lezione è finita! Adesso se trovo dell'acqua, aspetta che te ne tiro un secchio! È finita!*[480]

V - Lezione d'invidia

*Se tu poi pensi di frequentare lo scrittorame, come mi sembra che tu già faccia, è vero? … che tu frequenti il bel mondo degli scrittori della capitale? che tu l'hai già visitato quello scrittore?… come si chiama? della capitale…, quello scrittore un po' tracagnotto, che gli piacciono le donne, dice lui […] Avrà scritto ormai cinquanta libri, tutti al passato remoto:* Andai a casa, accesi la pipa…, *cinquanta libri, tutti così. […] perché sono identici, sono la stessa pasta, centomila copie, foto su tutti i giornali, e sotto io ci scriverei: i due coglioni… il coglione e la coglionessa, … ma come si chiamano? Hai capito però. E allora lo sai cosa? Frequentali! La mia lezione è questa: tu vai nella capitale, se proprio ne hai voglia, e li frequenti, così vedrai che anche tu vai sul giornale e sarai già uno scrittore della compagnia degli scrittori.* Sto scrivendo un romanzo, *puoi andare lì e dire, ...*sulla società... *[…] io ti direi: scrivi una parola ogni tre anni, e poi per i tre anni dopo ripensaci, e non farti vedere mentre sei lì che ci pensi. Ché se uno scrive dieci parole in tutta una vita, cinque da giovane e cinque da vecchio, forse è anche troppo. Però se vuoi il successo, facilmente e garantito, va' nella capitale, vatti a far frammassone, fatti furbo, diventa coglione. Arrivederci.*[481]

Così invece François Rabelais nel Prologo al libro V:

*Come? ... Ah, intendo. Non volete rispondere. Né risponderò io, per la mia barba. Solamente vi citerò ciò che aveva predetto un venerabile dottore, autore del libri intitolato: La Cornamusa dei Prelati. Che dice il porcaccione? Ascoltate, teste di cavolo, ascoltate.*[482]

Ancora Cavazzoni:

VII - Lezione di superbia

---

[479] Sull'uso della *lode-ingiuria*, del *realismo grottesco* e del linguaggio di piazza in François Rabelais, si confronti MICHAIL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979 [ed. or. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja Kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Mosca, 1965].

[480] ERMANNO CAVAZZONI, *Gli scrittori inutili*, cit., pp. 31- 4.

[481] Ivi, pp. 137-141.

[482] FRANÇOIS RABELAIS, op. cit. , *V*, «Prologo».

*Lezione numero sette. È la lezione numero sette, è vero? Non lo sai? Non sei sicuro? Non importa. Ma qualcosa la sai? Sai parlare? Bene, è già qualcosa, meglio di niente. Perché credevo tu fossi un sordomuto, anche solo guardandoti in faccia. Non sai prendere un'altra espressione? No? non la sai prendere? Sei nato così? Avevi già questa faccia dentro l'uovo, dunque. E tua madre? quando l'ha vista che cosa ha detto? Sentiamo. Si è spaventata? non star lì muto, puoi dirlo: mia madre s'è spaventata, sissignore; ha pensato all'infanticidio; mia madre m'ha tenuto solo perché facevo pietà. Ce ne sono di cose da dire. Lo vedi? O la signoria vostra desidera che i parli più chiaramente? Io non so che sei tu, né molto m'importa, per dirti la verità. Se m'avessero detto: c'è un ornitorinco che si vuole istruire, o un'echidna, lo sai cosa rispondevo? Che per me non fa differenza. Mi pagano hai capito? E mi pagano bene, quindi il resto è secondario. […] Ma… cos'è? è buona una matita? è nutriente? o la mastichi per esercizio? Sì? per esercizio? per tenerti in allenamento? Mastica, allora, mastica, che ti si rinforzano i muscoli della mandibola, che ti si aprono secondo me nuovi orizzonti. Dai! Su! Che la matita contiene del fosforo e ti fa bene, ti dà delle illuminazioni. […] questo qui, mi sono detto, vedrai che a poco a poco risale tutta la scala degli esseri, e se continua cos', vedrai che come minimo diventa scrittore professionista; come minimo, con al sua matita in bocca, se la mastica e continua a guardare in aria, come minimo entra in contatto diretto con Dio Onnipotente o chi per Lui, che lo ispira. Quindi io tolgo il disturbo, non voglio distrarti, non ti voglio rovinare la carriera, mastica bene, masticala tutta, fino in fondo, quella matita, vedrai che t'arriva prima o poi la rivelazione. Quindi, a chi per Lui, arrivederci e portali i miei saluti.*[483]

Così invece François Rabelais:

*Bevitori illustrissimi, e voi, Impestati pregiatissimi (perché a voi, non ad altri, sono dedicati i miei scritti), Alcibiade, in quel dialogo con Platone intitolato* Il Simposio, *lodando il suo precettore Socrate, fuor di controversia principe dei filosofi lo dichiarò simile ai Sileni.*
*[…] A cosa tende, secondo voi, questo preludio, questa stoccata d'assaggio? Perché voi, miei buoni discepoli, e qualche altro matto che ci capita, leggendo gli allegri titoli di libri di nostra invenzione, come* Gargantua, Pantagruele, Fregapinta, *la* Dignità della Braghetta, Dei piselli al lardo cum commento, *ecc., troppo facilmente giudicate che si tratti in essi solo di burle, buffonate e allegre fanfaluche, visto che l'insegna esteriore (vale a dire il titolo) a non guardare più avanti viene comunemente intesa per roda da scherzare e farci festa. Ma con tale leggerezza non conviene mai giudicare le opere degli umani. Giacché voi stessi poi sostenete che l'abito non fa per nulla il monaco, e c'è chi porta la tonaca e dentro è tutt'altro che frate […]*
*E, se non lo credete, che ragione c'è perché non facciate lo stesso con queste mie allegre nuove e cronache? Col fatto che, scrivendole, io non ci pensavo certo più di voi, che magari stavate allora trincando, come me? Perché nella composizione di questo mio vero libro da signori, io non ho mai perso né impiegato un tempo maggiore né diverso di quello che era stabilito per la mia refezione corporale […] E voi, pertanto, interpretate tutti i miei fatti e i miei detti nella loro miglior parte; e tenete in reverenza il cervello caseiforme che vi pasce di queste vaghe bolle d'aria e, per quanto sta a voi contribuite a farmi star sempre allegro.*

---

[483] Ivi, pp. 189-92.

*E adesso, allegria, gioie mie, e leggete in letizia quanto segue, a tutto beneficio del corpo e sollievo dei reni! Ma ascoltate,* ciule d'asô, che 'l diaô v' porta via*! Ricordatevi di bere bene alla mia salute per ricompensa; e io vi ripagherò,* franc 'me'n s'ciòpp.[484]

Un'altra lezione cavazzoniana vuole sostenere che il soddisfacimento della gola senza remore, in un'iperbolico ingozzarsi di polpette (che ricorda i vari infiniti elenchi di pietanze mangiate da Gargantua e da Pantagruele nel libro rabelaisiano) stimoli l'arte narrativa. Il narratore del *Gargantua*, infatti, aveva affermato "Perché nella composizione di questo mio vero libro da signori, io non ho mai perso né impiegato un tempo maggiore né diverso di quello che era stabilito per la mia refezione corporale".

II Lezione di gola
*Siediti. Mangia. Sono polpette. Lo scrivere, dopo. […] Cinquanta? Ne hai mangiate cinquanta? Beh? e se anche fosse? Le polpette fan solo bene, aiutano a scrivere. C'è la carne, la verdura, l'uovo, che è di gallina; pangrattato, che è come dire niente. […] Cosa devi fare dopo? battere a macchina? Allora mangia con comodo che la macchina, lei, è là e non ha fretta. Poi vai a battere che almeno sei in forza; e scrivi tutto quello che vuoi. Anche di fantasia. Se sei a stomaco vuoto, ti siedi alla macchina e pensi alle polpette. Ne avessi mangiate! Altro che scrivere! Le avessi qui…! Aaah, adesso sì; vedi come ti piacciono?*[485]

Crediamo che quest'ispirazione si influenzata dal finale del *Prologo* del libro V di Rabelais, che usando la metafora del cibo, invita l'ascoltatore a nutrirsi dei suoi libri e, attraverso traslati di senso arriva ad un originale compendio di alto e basso: la letteratura può essere nutrimento di corpo e mente.

*Pertanto, o beoni, vi avviso in tempo e ora opportuna: fate provvigione dei detti libri subito che lo troverete nelle botteghe de' librai, e non sbucciateli solamente, ma divorateli come oppiata e incorporateli in voi stessi: allora conoscerete qual bene essi offrono a tutti i gentili sbucciatori di fave.*[486]

Probabilmente l'intenzione cavazzoniana è sì quella di lanciare l'amo al suo lettore avveduto e colto, affinché riconosca i rimandi intertestuali, in modo da creare un contatto e circoscrivere (forse) il suo uditorio ma anche, e più filosoficamente, riprodurre "un territorio" letterario e immaginario, in cui si senta risuonare il *pathos* di un autore, di un'epoca, di un complesso di generi del discorso orale, di un atteggiamento verso il mondo: riferimenti, questi, che nebulizzano il testo di un'aura

---

[484] FRANÇOIS RABELAIS, *I*, «Prologo», in *Gargantua e Pantagruele*, a cura di Mario Bonfantini, Torino, Einaudi, 1993.

[485] ERMANNO CAVAZZONI, *Gli scrittori inutili*, cit., pp. 59-61.

[486] FRANÇOIS RABELAIS, op. cit. , *V*, «Prologo».

mitica, lo contestualizzano e lo completano di immagini che non sono esplicitate nelle lettere, ma evocate in una catena di analogie e legami inconsci.

### *IV. 1. 2. Il genoma della terra emiliana*

Ermanno Cavazzoni ammette di essere stato influenzato ed illuminato, oltre che dalla lettura di Bernardo Giambullari, Luca e Luigi Pulci, da quella di Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto, per la vivacità di certe immagini, l'ironia e l'umorismo, la modernità della narrazione, la molteplicità dei punti di vista, l'innovatività del linguaggio, e per una certa propensione a presentare eroi differenti da quelli tradizionali. Sta di fatto che egli definisce questi autori "scettici", disposizione, questa, che egli riconosce anche in se stesso.

Cavazzoni, in una lezione all'Università di Modena dal titolo "L'Orlando innamorato e furioso: un programma letterario per il paesaggio", spiega il proprio legame con il territorio ariostesco, sia geograficamente che letterariamente. Un territorio letterario si costruisce scrivendo secondo una *maniera*, ad esempio alla maniera dell'Ariosto, e in altri casi del Boiardo e del Pulci:

> In generale l'operazione è rendere ariostesco o boiardesco un territorio. Ed è uno dei modi per apprezzare un testo. Quando un testo lo si legge e si riconosce qualche cosa che già si sa ma non si sapeva di sapere. […] Questi poemi sono tessuti proprio di luoghi che vengono offerti proprio al riconoscimento. E per questo si gode. Non è tanto l'avventura, l'intreccio, la storia. Chi è che si ricorda la storia dell'*Orlando Innamorato*?[487]

Rendere boiardesco o ariostesco un territorio narrativo significa, quindi, fornire materia nuova e grezza ai sentimenti e ai motivi riconoscibili di questi autori, ovvero le cortesia, le avventure, gli amori, tipici del poema cavalleresco, ma vuol dire anche lasciarsi influenzare dalla strana idea pulciana di intrecciare comicamente le gesta di paladini e giganti, dalle novità boiardesche della stilizzazione non ortodossa della psicologia dei personaggi, dalle invenzioni ariostesche dello straniamento causato dagli interventi del narratore e dall'intreccio di trame parallele non concluse, dall'inserimento di valori rinascimentali nel canone cavalleresco. Difatti, l'Ariosto racconta la materia di Francia in modo innovativo ("cosa non detta in prosa mai né in rima", I, 2): trasforma in *pazzo furioso* il paladino di Carlo Magno più mitizzato fino ad allora; presenta eroi e antieroi come un manipolo di viandanti mossi dalla Fortuna onnipotente, esprime nelle vesti del narratore le

---

[487] ID., «Lezione di Ermanno», lezione tenuta presso l'Aula Magna di Modena il 21 febbraio 2009, ora in http://wn.com/Ermanno_Cavazzoni [ultima visita 4 agosto 2011].

proprie opinioni morali. Analogamente, Cavazzoni tenta di avvicinare alla propria mentalità di uomo contemporaneo i contenuti dei poemi cavallereschi dei Secoli XIV e XV.

L'*Innamorato* e il *Furioso* sono stati riscritti in prosa rispettivamente da Gianni Celati[488] e Italo Calvino[489]; Cavazzoni non riscrive i testi, dimostra invece in molti libri di aver interiorizzato il loro universo di simboli e vicende, tanto che diversi suoi personaggi somigliano agli eroi di Ariosto o di Cervantes (*Il poema dei lunatici*[490], *Le tentazioni di Girolamo*[491], *Vite brevi di idioti*[492], *Il limbo delle fantasticazioni*[493]) e molti sono gli espedienti linguistici, retorici, narrativi ariosteschi o cervantini. Nella volontà di rendere riconoscibili le fonti letterarie, Cavazzoni riproduce davvero un paesaggio, come afferma nella lezione citata sopra.

In *Storia naturale dei giganti* compare, oltre al Pulci già citato e a molti altri, la fonte del Boiardo, il quale incantato dagli elementi fantastici bretoni (fanciulle che si aggirano sole nei boschi, giganti e mostri, castelli fatati che scompaiono) li innestò nell'*Orlando Innamorato* sugli episodi eroici cavallereschi, giustificando la fantasiosità del poema con il fatto di aver tradotto un manoscritto dell'arcivescovo di Reims Turpino[494], "finzione" che sarà utilizzata anche da Ariosto. Il conte di Scandiano tratta quindi la materia carolingia con fantasia e leggerezza, doti queste che aveva ereditato dai suoi più amati autori classici: fu un erudito rifinitore di egloghe italiane, egloghe latine alla maniera di Virgilio (dieci composte tra il 1460 e il 1462), traduttore in varie misure di greci (*Storie* di Erodoto, *Ciropedia*, l'*Asino d'oro* di Luciano, *Timone* dello stesso Luciano, dialogo trasformato in commedia) e latini (l'*Asino d'oro* di Apuleio); la centralità dell'innamoramento sta nel titolo, nel legame con il Virgilio dell'"*Amor vincit omnia*" e dell'Ovidio che gli ispirò il titolo *Amorum libri*[495] dato per la prima volta ad un canzoniere volgare, mentre era d'uso per i canzonieri latini. Il primo volume dell'*Innamorato* è incentrato sulla passione di Orlando e il secondo la storia

---

[488] GIANNI CELATI, *L'Orlando Innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994.

[489] ITALO CALVINO, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 2011.

[490] ID., *Il poema dei lunatici*, Milano, Feltrinelli, 1996.

[491] ID., *Le tentazioni di Girolamo*, cit.

[492] ID., *Vite brevi di idioti*, Milano, Feltrinelli, 1994.

[493] ID., *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009.

[494] Turpino fu arcivescovo di Reims nel 754, sodale di Carlo, martirizzato tra il 789 e il 794. Non coinciderebbe con il biografo di Carlo Magno: lo pseudo-Turpino compilatore della cronaca latina *De vita Caroli Magni et Rotholandi* prese il suo nome per accrescere la propria credibilità.

[495] Stampati per la prima volta da Francesco Mazolo a Reggio nel 1499 (Sonetti e Canzone del Poeta Clarissimo MATHEO MARIA BOIARDO).

di Ruggiero[496], in modo da contenere in modo equo amore ed esaltazione degli Estensi, sullo sfondo della guerra con Agramante. L'incipit annuncia imprese mirabili, amore e lotte, da recitare ad uno stuolo di nobili signori:

Signori e cavallier che ve adunati
Per udir cose dilettose e nove
State attenti e quïeti, ed ascoltati
La bella istoria che il mio canto muove;
E vedereti i gesti smisurati,
L'alta fatica e le mirabil prove
Che fece il franco Orlando per amore
Nel tempo di re Carlo imperatore.[497]

In questo caso sarà interessante confrontare l'uso cavazzoniano degli incipit con gli *exordia* dei poeti cavallereschi in esame, ad esempio quello del *Furioso*:

Le donne , i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, le audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sora re Carlo imperator romano.
/.../
Piacciavi, generosa Erculea prole,
ornamento e spelndor del secol nostro,
Ippolito, aggradir questo vuole
e darvi sol può l'umil servo vostro.
Quel ch'io vi debbo, posso di parole
pagare in parte e d'opera d'inchiostro;
né che poco io vi dia da imputar sono,
che quanto posso dar tutto vi dono.[498]

*Il poema dei Lunatici* si apre con un indicazione di lettura e l'individuazione dell'uditorio da parte del narratore: un pubblico avvertito fin dall'inizio della meraviglia dei contenuti e dell'instabilità

---

[496] Sembra che corresse la voce che la casa d'Este derivasse da Gano di Maganza; il fine primo della narrazione dell'epopea di Ruggiero per Boiardo stette nel continuare l'opera dello zio Tito Vespasiano Strozzi che aveva in un poema latino non divulgato fatto derivare la casata da Ettore troiano, attraverso Ruggiero, e vi sono paragoni che il nipote segue del tutto. Boiardo lo paragona ad Achille, scoperto da Ulisse; così Ruggiero scoperto da Brunello nel nascondiglio di Atlante; morirà a tradimento, come Achille.

[497] *Orlando Innamorato*, I.

[498] *Orlando Furioso*, I, 1-3.

delle conclusioni. Il narratore però non lo fa per indurre un atteggiamento critico, anzi, per chiedere un aiuto alla propria comprensione. Non vi è il distacco intellettuale e ironico di un Ariosto che disegna storie epiche per il diletto del signore, e per esserne ripagato in qualche modo; vi è l'ammissione di uno sguardo parziale, la modestia dell'astenersi da giudizi, la non esclusione delle più disparate spiegazioni, e perciò stesso l'approdo nel regno della fantasticazione, dell'illusione, dell'allucinazione.

C'è stata all'inizio questa cosa stranissima che probabilmente non sarà creduta, ma si trovano scritti in bottiglia nel fondo dei pozzi [...] Questo fenomeno non si sa spiegare [...] I discorsi che ho fatto in certi frangenti, non so come li potrei definire [...] li sottopongo all'attenzione di qualcuno che se ne intenda[499]

Non a caso, il romanzo reca in esergo la citazione dal canto XXIII del *Furioso* allusiva alla visionarietà del racconto:

come gli mostra il libro che far debbia;
e si sciolse il palazzo in fumo e in nebbia.[500]

Compare l'indicazione di lettura, il riferimento a fatti dal sapore dei *mirabilia* medievali e ad una ricerca avventurosa che evoca "audaci imprese"; vi è anche una traslazione dei concetti d'invenzione e realtà nel passaggio tra i fatti non provati ai pareri condivisi. Se ci pensiamo, anche il *Prólogo* di *Don Chisciotte* inizia con l'ammissione della *fiction*, poiché Cervantes ricorda di aver ascoltato un lungo elenco di consigli per esser creduti e non contraddetti nella scrittura; successivamente però l'autore è già immerso nel mondo fantasioso come se fosse provato, tanto che riporta delle evidenze, come la notorietà di Quijote nella landa di Montiel:

Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones, que sin ponerlas en disputa las aprobé por buenas, y de ellas mismas quise hacer este prólogo, en el cual verás, lector suave, la discreción de mi amigo, la buena ventura mía en hallar en tiempo tan necesitado tal consejero, y el alivio tuyo en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso Don Quijote de la Mancha; de quien hay opinión por todos los habitadores del campo de Montiel, que fue el más casto enamorado, y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vió en aquellos contornos.[501]

---

[499] ERMANNO CAVAZZONI, «Avvertenza», ne *Il poema dei lunatici*, cit.

[500] *Orlando Furioso*, XXII, 23, 7-8.

[501] Per le citazioni in lingua originale consultiamo MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Luis Andres Murillo, Madrid, Castalia, 1987, anche in www.cervantesvirtual.com, e ID., *El licenciado Vidriera*, in *Novelas ejemplares*, I, Madrid, Espasa clásicos castellanos, 2010.

Anche il romanzo cavazzoniano *Cirenaica*[502] si apre con un approccio degno del poema cavalleresco e del romanzo cavalleresco, poiché vi è l'affermazione di una fonte di seconda mano, proprio come Boiardo ed Ariosto annunciano di rifarsi a "Turpin"[503], e come Cervantes di raccontare la traduzione del manoscritto del Cide Hamete Benengeli[504]:

Io, Ermanno Cavazzoni, dichiaro quanto segue: che il 5 giugno dell'anno scorso ero a Milano, alla Stazione Centrale. Ero al binario 21, dove ci sono gli accelerati che vanno a Piacenza. Lì ho trovato questo dattiloscritto anonimo, buttato per terra in mezzo al binario. MI sono messo subito a leggerlo, seduto su una panchina e ho continuato tutto il giorno e la sera, tanto il dattiloscritto mi faceva soffrire. Ho chiesto poi ai disoccupati che vivono lì, lungo il binario, che l'aveva gettato; ma loro di queste faccende non s'interessano. I disoccupati dicevano che non s'interessano a niente; vorrebbero invece partire, ma per andare dove? Dunque ho dato alle memorie questo titolo: *Cirenaica*; sperando che prima o poi l'autore ci si riconosca e si faccia vivo, poveretto.[505]

L'incipit di *Cirenaica* segna un passaggio come nel *Quijote* dalla finzione alla realtà raccontata, ma nel modo più canonico, tradizionale, quello cioè del ritrovamento del manoscritto, trucco che Cervantes finge di prendere e che molta letteratura prima di lui aveva seguito. Un presunto manoscritto pone il narratore esternamente al testo, eterodiegeticamente, consente di creare una cornice contenente altre storie; così, quando la voce narrante interviene come fosse intradiegetica, l'effetto comico è assicurato.

Dell'Ariosto lo scrittore ama l'innovazione della materia cavalleresca, ma soprattutto per la scelta di narrare storie inconsistenti intrecciate tra il sogno, la follia e la tradizione della materia cortese, storie scritte in un periodo in cui la classe della cavalleria, onorata in età medievale, non esisteva più. Cavazzoni assume in primo luogo la materia cavalleresca come allegoria della società contemporanea, nei confronti della quale si posiziona criticamente da intellettuale, servendosi della comicità, dell'umorismo. In secondo luogo, condivide con Gianni Celati l'ideale della *fantasticazione* come contenuto della letteratura, di un nuovo mondo letterario, in cui sia ammesso il mondo degli "scarti", degli scritti non di forma canonicamente artistica, né definita arte da

---

[502] ID., *Cirenaica*, Torino, Einaudi, 1999.

[503] "Lasciate questo canto, che senza esso / può star l'istoria, e non sarà men chiara. / Mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo, / non per malivolenza né per gara", in *Orlando Innamorato*, XXVIII, 4, 1-4; "Non si legge in Turpin, che n'avvenisse: ma vidi già un autor che più ne scrisse", in *Orlando Furioso*, XXIV, 44, 7-8; "Crede Turpin che per Ruggier restasse, / che Dudon morto in pochi colpi avria", in *Orlando Furioso*, XL, 81, 5-6.

[504] MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit.: "Pero yo que aunque parezco padre soy padrastro de D. Quijote", in I, «Prólogo»; "Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada (que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben", I, I; "¡Bendito sea el poderoso Alá!, dice Hamete Benegeli al comienzo de este octavo capítulo", II, VIII.

[505] Ivi, «Avvertimento ai signori lettori», p. 3.

qualche autorità, dei *pensamenti* (se è lecito citare un termine letterario nel senso più vicino al suo uso castigliano, in modo da restituire l'idea dell'attività insita anche in "fantasticazioni"). Nella fantasticazione "non ci sono criteri formali o candidature, giudizi d'esame e promozioni, ma lo scrivere [è] un fatto come il parlare"[506] e le fantasticazioni cavazzoniane si rispecchiano spesso nella memoria della letteratura cortese-cavalleresca.

Ludovico Ariosto volle continuare la storia fantasiosa inconclusa alla vigilia della battaglia di Roncisvalle tra cristiani e saraceni dell'*Orlando Innamorato* del Boiardo, morto nel 1494, dandole ulteriori significati; per far ciò si accoda alla tradizione e al *topos* letterario del manoscritto ritrovato, in questo caso dell'arcivescovo di Reims Turpino[507] ("Non ho veduto mai, né letto altrove, / fuor ch'in Turpin, d'un sì fatto animale"[508]), aggiungendogli un gusto rinascimentale ironico e complesso. Ariosto fa convertire anche Rinaldo[509], diversamente da Boiardo, per far concludere degnamente e in modo equivalente le esistenze dei due campioni.

Ermanno Cavazzoni possiede molti simboli del paesaggio letterario di Ariosto e credo che si compiaccia, con la leggerezza e l'autoironia che lo caratterizzano, di evidenziare questa comunanza di argomenti, quasi possiamo immaginare, un "genoma letterario emiliano" che trattiene in sé alcuni segni archetipici: la pazzia e il sogno, le avventure e le inchieste, intrecciate e inconcluse, gli spazi dilatati, i *nonluoghi*, l'umanizzazione degli eroi. Nel risvolto di copertina dell'edizione Einaudi del 1987 del *Poema dei lunatici*, l'autore inserisce "questo racconto di *follia padana* nell'aura di una lunga tradizione fantastica inaugurata dal Folengo e dall'Ariosto".

Approfondiamo i motivi[510] ripresi dall'Ariosto: il *mondo liquido*, la *follia*, l'*inchiesta disattesa*, la vittoria della *Fortuna* sull'uomo, l'*abbassamento parodico* dell'eroe. Inoltre, l'intreccio

---

506 Ermanno Cavazzoni spiega nel *Limbo* che la fantasticazione è ciò che si può scrivere e ha dignità indipendentemente dal fatto che sia riconosciuta come forma artistica dal critico, o riconoscibile perché entro i canoni dell'artisticità: nel primo caso il significato di artistico è dato da "una teoria di battesimo", nel secondo da "una teoria di diritto", entrambe arbitrarie. Si confronti ID., «Il grande limbo delle fantasticazioni», in *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di Laura Rorato e Marina Spunta, Lampeter, Edwin Mellen Press, p. 55 e in *Griseldaonline*, n. 6, 2006-2007.

507 Turpino, arcivescovo di Reims nel 754, paladino e sodale di Carlo Magno, martirizzato tra il 789 e il 794, non corrisponde al Turpino compilatore della cronaca latina *De vita Caroli Magni et Rotholandi*, il quale con tutta probabilità assunse quel nome per accrescere la propria credibilità.

508 *Orlando Furioso*, XXXIII, 85 (vv. 3-4).

509 Ruggiero è definito "terzo paladino primogenito de la inclita casa da Este", nell'intestazione del Libro II. MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando Innamorato,* Libro II, rist. riveduta a cura di Aldo Scaglione, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1966, II voll.

510 Il senso narratologico del termine *motivo* si definisce meglio confrontando GERARD GÉNETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, e ID. , *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987; CESARE SEGRE, *Dai metodi ai testi: varianti, personaggi, narrazioni*, Torino, Aragno, 2008; VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 2000. Propp chiama questi motivi "funzioni".

compositivo delle trame attraverso l'*entrelacement*, lo stile misurato, il gusto della digressioni non concluse sono scelte formali ariostesche per esprimere intreccio di fantasia e passioni reali, che Ermanno Cavazzoni apprezza e sembra aver metabolizzato. Le dicotomie contrastanti di significati e forme, registri opposti e generi apparentemente lontani, fondano la *parodia* e la *stilizzazione*[511].

***Il mondo liquido***

In primo luogo, il *Poema dei lunatici*, è un libro sull'acqua intesa come *liquidità della realtà* e degli spazi vista dagli occhi di un folle. Nella dettagliata analisi dell'*Orlando Furioso* di Alberto Asor Rosa[512], in una descrizione del *Furioso* come "un poema dello spazio" composto da "Terra - Acqua - Fuoco - Aria", Corrado Bologna cita il *Poema dei Lunatici* di Cavazzoni come un testo moderno ispirato al *Furioso* per la potenza dell'elemento acquatico (oltre che per il riferimento alla follia del protagonista). Nel poema ariostesco infatti l'acqua separa e unisce terre lontane, nel mare si erge l'isola di Alcina, vivente con tutte le sue creature, nel mare è la nave della narrazione (con l'antica metafora della nave da condurre in porto[513]); nel mare Ruggiero abbaglia con lo scudo fatato di Atlante l'Orca a cui era stata destinata Angelica legata allo scoglio (X, 107-110), Orlando la uccide (XI, 36 sgg.); i cavalieri nuotano, Ruggiero si salva nuotando dopo la tempesta che ha affondata la nave (XLI, 9-21) e Orlando impazzito nuota "come un pesce" (XXIX, 48, 2), "come una lontra" (XXX, 5, 1) passando da un lembo all'altro di terre che si presentano come non-luogo[514]. Riguardo l'episodio in cui Ruggiero getta lo scudo di Atlante in un pozzo incontrato per caso, Corrado Bologna nota acutamente:

L'Acqua sotterranea, che sgorga naturalmente nei pozzi quasi provenisse dagli inferi, lascia traccia nel *Furioso*: e sospetto che dal "liquor molle e lieve" del pozzo misterioso e sconosciuto in cui Ruggiero scaglia il "sacro scudo", che tuttora vi "nuota" (XXII, 93, 4 e 94, 6), abbia ispirato, ai nostri giorni, quell'onirico e fantasticante, evaporante e cervellotico, malinconioso romanzo ariostesco, fatto d'acqua e di sogni lunari, che è il *Poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni.[515]

---

[511] Sulla parodia e stilizzazione si confronti MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo* (1934-35), trad. it. di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001.

[512] CORRADO BOLOGNA, «*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto», in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, vol. II, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993.

[513] Il canto finale del *Furioso* così inizia: "Or, se mi mostra la mia carta il vero / non è lontano a discoprirsi il porto; / sì che nel lito i voti scioglier spero / a chi nel mar per tanta via m'ha scorto"(XLVI, 1, 1-4).

[514] GIOVANNA BARLUSCONI, «L'*Orlando Furioso* poema dello spazio», in *Studi sull'Ariosto*, a cura di E. N. Girard, Milano, 1977, pp. 39-130.

[515] CORRADO BOLOGNA, «*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto», cit., p. 46.

In effetti il canto XXII dell'*Orlando Furioso* contiene diversi elementi che si riconoscono nel *Poema* cavazzoniano: le perdite, i ritrovamenti, gli incontri, i riconoscimenti (ad Astolfo viene rubato il cavallo Rabicano, ma trova l'ippogrifo dato a Ruggiero legato ad un albero; Bradamante riconosce in Pinabello colui che le rubò il cavallo e la gettò in una grotta e lo uccide, ma perde la via e il suo Ruggiero; così Savini incontra vari testimoni, si perde e ritrova la strada, apparentemente, a fine libro). Poi ancora le storie ascoltate (Ruggiero ascolta una donna piangere per il giovane Ricciardetto, che si saprà poi gemello di Bradamante, condannato perché amante della figlia del re di Spagna Marsilio; mentre Savini ascolta le testimonianze dei contadini sulle leggende dei pozzi, la leggenda del maestro distolto dal prender moglie da strane voci nelle tubature e dalla muffa in casa, le esperienze sotterranee del becchino). In ultimo la presenza di un pozzo, che serve a Ruggiero per far sparire definitivamente lo scudo d'Atlante, a Savini per ascoltare strane voci, confermate anche da altri testimoni. Questo oggetto nel pozzo viene connotato da Ariosto con termini indicanti "morte" ("sepulto"[516], "giacque"[517]) e "vita" ("nuota"[518]), oltre al fatto che la pietra a cui è legato ("pietra grieve"[519]) fa da pietra tombale per coprire "sempre il [suo] obbrobrio occulto"[520]; sicché si può ipotizzare un'ispirazione per gli oggetti cavazzoniani che si muovono, vivono o risorgono da dentro i pozzi del suo libro, confortata anche da altri importanti segnali. Ad esempio, tali oggetti cavazzoniani si animano di notte, specialmente quando c'è la luna e nei racconti che i personaggi fanno a Savini:

Poi ogni tanto succede che un pozzo tracima, cioè l'acqua sale su e esce; o arriva fino quasi all'orlo e ondeggia. Le bottiglie se ci sono vengono a galla. Viene a galla il legno e le cose leggere. Tutto il ferro e le sostanze minerali restano invece sul fondo. Questo me l'han raccontato. L'acqua del pozzo, mi han detto, sente molto la luna; c'è come una marea che sale e riscende lentamente. Si sentono dei cigolii o dei respiri quando l'acqua torna a calare, e son più lamentosi durante gli ultimi quarti. È per prudenza, credo, che si chiudono i pozzi di notte, perché sale a volte un umido, all'alba, che disturba il sonno di tutti. Addirittura ho saputo che il pozzo se vuole comanda i sogni, e li fa belli o li fa brutti a seconda del suo capriccio, o secondo le sue preferenze. Ma non so quanto vero ci sia.

L'ottava ariostesca che conclude l'atto del gettar lo scudo nel pozzo, la novantatreesima, contiene verbi dal significato definitivo e in passato remoto ("giacque","si chiuse"); l'ottava successiva

---

[516] *Orlando Furioso*, XXII, 92, 7.

[517] *Orlando Furioso*, XXII, 93, 3.

[518] *Orlando Furioso*, XXII, 94, 6.

[519] *Orlando Furioso*, XXII, 93, 2.

[520] *Orlando Furioso*, XXII, 92, 7.

invece l'azione dello scudo è descritta con un verbo dal senso vitalistico e in presente indicativo ("nuota"), questo perché tutto "lo strano caso"[521] dello scudo, dei cavalieri accecati che rinvengono e di Pinabello ucciso senza un uccisore diviene famoso e mitologico, quindi assoluto e perenne. Il sentito dire mitologico in Cavazzoni, invece, è espresso naturalmente nei *verba dicendi*, ("mi han detto", "me l'han raccontato"), ma *risuona*, bachtinianamente, anche in parti che apparentemente sono solo descrittive: "Viene a galla il legno e le cose leggere. Tutto il ferro e le sostanze minerali restano invece sul fondo"; queste frasi sembrano essere un'interiorizzazione di una spiegazione altrui, tanto vuole esser scientifica la distinzione tra materiali legnosi e minerali. Il libro è costellato da descrizioni con focalizzazione interna che in realtà riportano il sentito dire, e sono spesso dichiarazioni contraddittorie. Il simbolo del pozzo, insomma, significa morte e oblio nell'episodio del *Furioso*, canale di comunicazione con l'ultraterreno e suscettibilità del mondo (degli uomini) alle forze lunari, per il *Poema dei lunatici*.

Il simbolo del *mondo liquido*, si lega almeno a tre significati, in Ariosto come in Cavazzoni.

Il primo di questi è l'inconsistenza della realtà che muta continuamente. Ciò accade anche per il *cronotopo* del romanzo cavazzoniano e infatti la pianura in cui si svolgono le vicende può essere definita, con il termine dell'etnologo Marc Augé, un "nonluogo"[522], come sottolinea in più occasioni Gerhild Fuchs[523], accomunando l'ambientazione eterea di questo libro ad altre atmosfere che si hanno in Gianni Celati e Daniele Benati. Anche l'*Orlando Furioso* è costruito su spazi dilatati, ristretti o privi di dimensionalità, quindi in un certo senso condivide l'indeterminatezza e vastità di quelli degli scrittori "padani" del nostro secolo: Ruggiero in groppa all'ippogrifo giunge nella lontana isola della maga Alcina, di cui si dice solo che è oltre le colonne d'Ercole (VI, 17), e in seguito ad Ebuda, dove salva Angelica dall'orca e la porta con sé in Bretagna (X); Astolfo visita l'inferno (XXXIV, 4), il paradiso terrestre (XXXIV, 55) e vola con il calesse di San Giovanni sulla luna (XXXIV, 70), senza che si faccia menzione del tempo o la fatica costatagli. Non si spiega nella linearità cronologica come, dopo che Angelica e Medoro si sono sposati (XIX, 20-33), imbarcandosi verso il Catai incontrano un uomo pazzo (che si svelerà dieci canti più avanti essere Orlando) sulla spiaggia (XIX, 42) e nel frattempo il narratore ha presentato Orlando che libera

---

[521] *Orlando Furioso*, XXII, 96, 2.

[522] MARC AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993. Il nonluogo è un elemento spazio-temporale caratterizzato da anonimità, transitorietà, astoricità. Esso esiste nel mondo contemporaneo caratterizzato dagli spazi anonimi e di passaggio, in questa particolare epoca che Augé chiama *surmodernità*: sono ad esempio le autostrade, le stazioni, gli aeroporti.

[523] Sulla pianura padana come nonluogo si confronti anche GERHILD FUCHS, «Le strade padane come *nonluoghi*», in «Considerazioni spaziali sulle strade padane nella narrativa italiana contemporanea», ne *La libellula*, n. 2, (2010), Dicembre, pp. 35-45.

Isabella dai malandrini (XII, 42), e poi presumibilmente impazzito al conoscere la vicenda di Angelica e Medoro, torna rinsavito nel salvare Zerbino dei Maganzesi (XXII, 53); nel canto XXX Orlando fuori di senno attraversa il mare a nuoto, giungendo in Africa; però il tutto è giustificato dall'anticipo della figura di Orlando impazzito che sarà spiegata più oltre, e ciò serve da allaccio, come in molte altre vicende. Inoltre in Ariosto le indicazioni di tempo e spazio sono date dai deittici ("qui", "là", "ora", "dopo", "quindi", "quinci") che indicano solo in base alla posizione del lettore, nell'eterno presente in cui l'ascoltatore viene a conoscere la storia. Il risultato è un tempo e uno spazio non definito, immaginato da chi ascolta in modo diverso da chi scrive. Alla stessa maniera, i luoghi e i tempi de *Il poema dei lunatici* sono dati e poi messi in discussione: il passato in cui il protagonista racconta "le cose così come [gl]i sono sembrate" si trasforma in presente e il lettore ha la sensazione che "i fatti" siano dei pensieri sintetizzati sul momento, da un soggetto scombinato in preda ad un'incontrollabile reazione chimica. Il nonluogo del *Poema dei lunatici* è costituito dalla pianura esplorata da Savini senza che si diano confini, nomi, indicazioni precise, solo deittici e descrizioni allusive o poetiche. Inoltre la pianura si sdoppia, in un sopra, il cielo che Savini guarda, con i suoi cambiamenti e turbolenze e un sotto, una rete di canali, fogne pozzi e botole, dove lui ed altri compagni di avventure immaginano una "turbolenta realtà"; la pianura, il *nonluogo* così poco identificativo del protagonista, proprio perché l'identità stessa ne è in discussione, è definito "una specie di crosta"[524], a significare un limite, una superficie e niente più.

Il secondo simbolo che si lega alla liquidità dell'ambientazione è il sotterraneo[525], carattere evidente nei riferimenti ai pozzi, ai canali e alle fognature, che innesca immediatamente una catena di allusioni al viaggio oltremondano nella letteratura e nel mito, che culmina con la *Commedia*. I *topoi* della discesa agli inferi e delle visioni dell'oltretomba (pagane, cristiane, orientali) sono presto evocati. Virgilio narra la discesa di Enea nell'oltretomba: "Di, [...] sit numine vestro pandere res alta terra et caligine mersas"[526]; Dante nell'incipit dell'*Inferno* segnala, subito dopo aver menzionato la selva e il sonno che lo ha colto, la fatica nell'andare verso il colle infernale ("ripresi via per la piaggia diserta, / sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso"[527]) da cui poi discenderà

[524] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 12.

[525] Si confronti a riguardo GERHILD FUCHS, «Comico carnevalesco e motivo del sotterraneo», in «Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana (dalla Neoavanguardia agli anni Novanta)», *Ridere in pianura. Le specie del comico nella letteratura e nel cinema: il filone emiliano-padano*, cit, pp. 11-16.

[526] VIRGILIO, *Eneide*, a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Milano, Mondadori, 1995, vv. 264-267.

[527] DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, I (vv. 29-30). ID., *Commedia. Inferno*, edizione critica a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007.

nell'oltretomba. Nel celebre episodio ariostesco del viaggio ultraterreno di Astolfo[528] si ripetono diverse simbologie dantesche: il viaggio ha una dimensione spaziale tripartita e contrae tutti gli incontri danteschi in due soli, quello con Lidia, la peccatrice, e quello con San Giovanni, la guida; ciò nonostante, il lato cristiano del compito è subordinato rispetto all'avventura laica, fantasiosa, doverosa del recupero del senno di Orlando, e l'Ariosto con un *excursus* sui poeti passati, si dilunga sul concetto rinascimentale della poesia portatrice di gloria plurisecolare, che apre con la metafora dei poeti-corvi e poeti-cigni. Naturalmente qui abbiamo solo accennato al tema e alla sua simbologia, che aprirebbero un discorso complesso, affascinante, e che meriterebbero un approfondimento a parte, perciò ci riserviamo di poterlo trattare in altra sede. Ci limitiamo a ricordare come nel Poema dei lunatici ci sia una costante esplorazione dei sotterraneo, espresso nelle varianti dei pozzi, canali e tubature. Anche uno dei personaggi collaterali, il becchino Pigafetta, come l'allusione onomastica fa presagire, immagina proprio ciò che l'autore gli ha donato battezzandolo, cioè l'avventura: racconta che "è stato attratto dal buco del lavandino" e una volta per tutte ha conosciuto quel mondo delle fognature:

Dice che molti anni fa è disceso di sua volontà negli scarichi e ci ha ha soggiornato un bel pezzo, da autentico viaggiatore. Dice così: che una sera p stato attratto dal buco del lavandino e si è lasciato andar giù, per rovinarsi. Questi sono i fatti.[529]

Il terzo legame semantico del concetto di "liquidità" conduce alla pazzia, al lunatismo, poiché il libro d'esordio di Cavazzoni è un'esplorazione di un mondo acquatico, mobile, mutevole, incantato dalla forza attrattiva della luna, così come per l'Ariosto la follia e la sanità sono collegate all'acqua (*liquor*): il senno di Orlando recuperato da Astolfo è "un liquor suttile e molle, / atto a esalar, se non si tien ben chiuso" (XXXIV, 83, 1-2: notare la coppia attributiva di *liquor*, "suttile e molle", variazione del "molle e lieve" del XXII, 93, 4). Un dato che sicuramente Cavazzoni ha assunto dalle credenze storiche sul lunatismo e la malinconia è il rapporto che questa avrebbe avuto con l'acqua e gli umori, considerati cause fisiologiche e simbologia; infatti nell'antichità si pensava che la malinconia derivasse da un eccesso di bile nera, l'umore freddo e scuro del corpo, e secondo tali credenze di tentava di curarla con bagni e salassi.

Si delinea un tema importante, che è comune all'Ariosto e al nostro autore e rientra sempre nei rimandi transtestuali al genere cavalleresco dei testi di Cavazzoni: è il mondo della follia.

---

[528] Nell'*Orlando Furioso* il viaggio di Astolfo si svolge nei canti XXXIV-XXXV.

[529] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 69.

***Folli e lunatici***

Se si seguono le dichiarazioni dell'autore stesso de *Il poema dei lunatici*, il motivo dell'ossessione e quello affine della follia, caratteristici tutt'e due di uno sguardo satirico sull'universo cavalleresco (come lo rappresenta il *Don Quijote*) sono tuttavia già presenti nei grandi poemi cavallereschi del Rinascimento italiano. Cavazzoni, infatti, sostiene in un'intervista: "l'ossessione, la mania, l'idea fissa … tutto questo rimanda al mio amore per i poemi cavallereschi. Tutti i cavalieri del Boiardo, dell'Ariosto, sono dei maniaci che perseguono delle idee fisse". Un po' più avanti nella stessa intervista, Cavazzoni dichiara il suo particolare amore per il poema dell'Ariosto motivandolo con il fatto che esso "mette in scena un mondo di idioti forsennati", come fa anche il suo romanzo.[530]

Gerhild Fuchs in questo estratto della comunicazione al convegno di Copenaghen inizia col ricordare come follia sia un *topos* di antica origine e di lungo corso nella letteratura. Per quanto riguarda l'ambito contemporaneo italiano, esistono alcuni fortunati precedenti italiani degli anni Sessanta e Settanta che trattano il problema della malattia mentale: *Memoriale* di Paolo Volponi[531], *Il serpente* di Luigi Malerba[532], l'esordio di Gianni Celati *Comiche*[533]; questo e il *Poema dei lunatici* si avvicinano per il tono narrativo disincantato e leggero, per la diegesi sconnessa (anche se quella celatiana è molto più frammentata e basata su un'oralità riprodotta), e si distanziano per lo sguardo del protagonista, prepotentemente vitalistico in Celati, malinconico in Cavazzoni. Italo Calvino recensì entusiasticamente il primo libro di Gianni Celati, che mancava della problematizzazione esistenziale della letteratura dai vari "inetti" o "idioti", e che presentava un personaggio folle, incontrollabile, convinto delle proprie ragioni sul mondo e meno sofferente di quello di Volponi, ed esempio; apportava novità tematiche (rappresentazione della bagarre, dell'impazzimento generale) e stilistiche (forma diaristica, specchio del disadattamento del protagonista che si esprimeva in una voce mimetica dell'oralità, la lingua che Celati aveva definito di "pure carenze" ricordando la propria esperienza di insegnamento in campagna). Diversamente, Calvino riguardo Volponi aveva scritto:

Il rappresentare personaggi malati di mente è cosa da non raccomandare a chi scrive romanzi; già Pavese ci ammoniva di questo ogni volta che gli capitava di giudicare una narrazione col

---

[530] GERHILD FUCHS, «*Il mondo sotto/sopra": caratteristiche in comune e legami con la tradizione letteraria in Avventure di Guizzardi (Celati) e Il poema dei lunatici (Cavazzoni)*» [comunicazione al Convegno internazionale Università di Copenaghen, 2009], anche in *Riga OUT. Le strategie del comico. Gianni Celati & Co.*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi. L'intervista citata è quella a cura di Peter Kuon, Hermann H. Wetzel, «Cavalieri, santi, lunatici, idioti... e scrittori inutili. A colloquio con Ermanno Cavazzoni», in *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, n. 38 (Nov. 1997), p. 7.

[531] PAOLO VOLPONI, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962; Torino, Einaudi, 2007.

[532] LUIGI MALERBA, *Il serpente*, Milano, Bompiani, 1966; Milano, Mondadori, 1989.

[533] GIANNI CELATI, *Comiche*, Torino Einaudi, 1971.

protagonista mentecatto: quando si tratta di matti, tutto è possibile; creare un'atmosfera suggestiva con la pazzia è troppo presto fatto, così come è troppo facile dare significati metafisici alle manie e alle allucinazioni.[534]

Una spiegazione del pensiero celatiano e una, pur se lontana, risposta alla sfiducia espressa da Calvino, può essere la lettera che Celati scrive dagli Stati Uniti nel febbraio 1972:

Per inciso, credo che questo sia sempre stato uno dei tuoi maggiori sospetti verso quello che faccio io, vedendoci tu una matrice di irrazionalità nel posto che dò alla patologia: in realtà io penso che la malattia, proprio perché sindrome di certi condizionamenti, possa, se assunta come modello formale, restituirci i nodi della sindrome e dunque ricreare sperimentalmente un punto di vista alternativo: solo che questo implica che alla malattia ci passi proprio in mezzo o dentro, per via linguistica, senza concederti di parlare con la tua voce; e questa la considero una regressione formale, come quella del logico che può solo parlare con le sue espressioni. Tutti quelli invece che partendo dal loro linguaggio e standoci dentro "credono" nella malattia come svelamento di un discorso più "selvaggio" che sarebbe poi l'inconscio, sono troie da strapazzo che vanno dallo psicanalista per scrivere libri, ossia dal mio punto di vista irrazionalisti.[535]

Il tema della pazzia ritorna in tutta la tradizione letteraria dall'epica classica alla scrittura contemporanea. In generale intendiamo letterariamente la "pazzia" grazie all'opposizione con una normalità degli schemi (sociali, etici ecc.) di questo mondo; l'altro (lo straniero, l'altro mondo. ecc) ossessiona la letteratura, che si realizzi nei termini dell'aldilà o che viri in direzione della follia come spiega Cesare Segre nel denso saggio *Fuori del mondo*[536]. Segre collega con il filo della follia le opere medievali e umanistiche di viaggi allegorici-didascalici, le psicomachie[537], la *Commedia* di Dante, i romanzi cyberpunk contemporanei, le opere di "realismo magico"[538], all'*Orlando Furioso*, naturalmente. In questo volume Segre fa un'attenta analisi anche della novella *El licenciado*

---

[534]La recensione di *Memoriale* di Paolo Volponi è ora in ITALO CALVINO *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, cit. in MARCO BELPOLITI, «Nella grotta di Alì Babà», in *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

[535] GIANNI CELATI, lettera ad Italo Calvino citata in MARCO BELPOLITI, «Nella grotta di Alì Babà», cit., pp. 133-134.

[536] CESARE SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

[537] Si tratta ad esempio delle parabole di Bernardo di Chiaravalle *De pugna spirituali* e *De fuga et reductione filii prodigi*, delle operette poetiche *Songe d'Enfer* di Raoul de Houdenc (1214-15 o 1221-30) e *Voie de Paradis* di uno pseudo-Raoul che compare in alcuni manoscritti dopo il *Songe*, del *Tesoretto* (1260-66) di Brunetto Latini del *Libro de' Vizi e delle Virtudi* (1274-92) di Bono Giamboni, de *La visión delectable de la filosofía y artes liberales, metafísica y filosofía moral* (1430-50) di Alfonso de la Torre. Si confronti Segre, *Fuori del mondo*, cit., pp. 49-66.

[538] Con riferimento agli scritti dell'argentino Ernesto Sábato. Si vedano almeno ERNESTO SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, Madrid-Buenos Aires, Aguilar, 1963; ID. *Abaddon, el Exterminador*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974 [trad. it. *L'angelo dell'abisso*, Milano, Rizzoli, 1977]; ID. *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Sexi Barral, 1974 [trad. it. *Sopra eroi e tombe*, Milano, Feltrinelli, 1975, ora Torino, Einaudi, 2009].

*Vidriera*[539] di Cervantes come una novella con "struttura narrativa schizofrenica", che sarà molto utile nell'approfondimento che faremo più avanti dell'influenza cervantina su Cavazzoni. Il pazzo rappresenta l'alterità e se nella storia è stato a lungo perseguitato, ad esempio imbarcato su mercantili il che ha originato il topos della *stultifera navis*[540], legato all'immagine dell'uomo selvaggio, si presta ancor prima che a immagini letterarie di critica sociale e politica, ai risvolti inaspettati delle trame ne *Le roman de Tristan*, nel *Tristan en prose* e *Folies Tristan*[541], in William Shakespeare, in Ludovico Ariosto e in Miguel de Cervantes Saavedra.

L'Orlando di Ariosto è il "pazzo cavalleresco". Come Ermanno Cavazzoni, nell'intervista che abbiamo citato a inizio del capitolo, definisce gli eroi boiardeschi e ariosteschi dei "maniaci", Gianni Celati, certamente vicino alla resa cavazzoniana della mania nei suoi personaggi, dà la propria descrizione dei paladini ariosteschi, e i termini che inseriamo in corsivo ne sottolineano le insanie:

Gli eroi cavallereschi sembrano tutti dei *monomaniaci*, che ispirano una forma di divertita simpatia o di riconoscimento familiare, come chi torna sempre alle proprie idee fisse e non riesce a vedere altro. Ognuno ha la sua idea fissa che decide del suo destino, e Orlando va dietro alla fissazione di raggiungere Angelica, Rodomonte di ergersi come il flagello del mondo, Marfisa di dimostrare il proprio grande valore, Bradamante di ricongiungersi con l'amato Ruggero, Mandricardo di mostrarsi il guerriero più spavaldo che ci sia, Gradasso di conquistare la spada Durindana, Angelica di sfuggire ai suoi spasimanti, etc. Questo è l'unico senso e scopo dei loro comportamenti, la freccia che definisce la direzione dei loro *vagabondaggi* da perpetui *agitati*, senza soste, senza riposo. Ariosto non usa mai il termine "*mania*", ma tutto il suo poema è pervaso dal gusto di narrare l'eterno ritorno di moti bradi, di reazioni selvatiche, con la riconoscibilità di *manie tipiche* e proverbiali. Non è la mania ispirata da un dio, di cui parla Platone, e neanche una nozione patologica come nella psicologia moderna. Le *furie* di Orlando, di Rinaldo, di Rodomonte, degli altri sono qualcosa come l'*incaponimento* d'un animale per montare la femmina, o per scornare i rivali, o per dominare il gregge, la mandria, il gruppo. Rispetto al gregge umano generico, l'eroe cavalleresco ha lo stesso ruolo del montone tra le pecore, del toro nella mandria bovina, o del gallo nel pollaio; e le sue *turbolenze* sono come quelle d'un montone o d'un toro che si lancia a testa bassa guidato da *stimoli beluini*.[542]

---

[539] CESARE SEGRE, «La struttura schizofrenica del *Licenciado Vidriera* di Cervantes» in ID. *Fuori del mondo*, cit., pp. 121- 132.

[540] Ne parla MICHEL FOUCAULT, in *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 2010.

[541] Per le edizioni critiche si confronti *Tristan et Yseut. Les Tristan en vers: "Tristan"de Béroul, "Tristan" de Thomas, "Folie Tristan" de Berne, "Folie Tristan" d'Oxford, "Chèvrefeuille" de Marie de France.* Édition comprenant texte, traduction nouvelle, introduction, bibliographie, documents, notes critiques et notes par Jean Charles Payen [Édition révisée et augmentée]. Édition illustrée de 16 reproductions, Paris, Garnier, 1980; *Le roman* de *Tristan en prose*, edité par Danielle Queruel et Monique Santucci, Genève, Droz, 1994. Per gli studi critici, si consulti PHILIPPE MÉNARD, «Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XIIe et au XIIIe siècle», *Romania*, n. 98, 1977; CESARE SEGRE, «Preistoria delle *Folies Tristan*», *Medievo romanzo*, n. 25, 2001; DONALD MADDOX, *L'insertion intradiégétique du roman et l'exiguïté de la* Folie, *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval,* éd. Milena Mikhaïlova, Orléans, Paradigme (*Medievalia*, n. 55), 2005.

[542] GIANNI CELATI, «Angelica che fugge. Una lettura dell'*Orlando Furioso*», in *Griseldaonline*, n. 3, 2003-2004.

In questa spiegazione di Celati si ritrova appunto una descrizione della mania e, in senso lato, di follia, costituita da vari sintomi, tra cui i comportamenti animaleschi molto simili a quelli delle fonti mediche riportate da Michel Foucault: la fissazione e il delirio allucinatorio, l'animalità, e tutto ciò che vi è connesso simbolicamente e ripreso letterariamente, come nel *Furioso* e nel *Don Quijote*, dove compare l'atto del denudamento dalle armi, vero o pensato, legato all'impazzimento l'eroe che vaga nudo, non si nutre, non ha atteggiamenti sociali. L'animalità era un prova del male nell'immaginario medievale, rappresentata nei bestiari con i volti metaforici del maligno, eppure la cultura popolare medievale legava la metamorfosi animale ai valori positivi, esorcizzanti, carnevaleschi; nella fase estrema del trattamento settecentesco dei malati mentali è l'essenza stessa della follia, che "prende in prestito il suo volto dalla maschera della bestia"[543] e perciò le cure furono per lungo tempo l'abbrutimento e l'ammaestramento. Citiamo dalla *Storia della follia nell'età classica* di Michel Foucault:

L'animalità che infuria nella follia toglie all'uomo ciò che può esserci in lui di umano; ma non per abbandonarlo ad altre potenze, soltanto per collocarlo al grado zero della sua propria natura. La follia, nelle sue forme estreme, rappresenta per il classicismo l'uomo in contatto immediato con la sua animalità, senz'altra connotazione, né alcun rimedio.[544]

Inoltre, la pazzia di Orlando è amorosa: per il Boiardo era passione, qui è "insania", il "più grave errore", "smania" (dal greco *màinomai*, "sono in agitazione d'animo"). Orlando impazzisce per lo più per amore, ma anche per la delusione del tradimento; segue una tradizione precisa che comprende cause scatenanti (filtro magico, fame e prigionia, gelosia, dolore) e caratteri (il denudamento, il mangiar cibi crudi, la parola disumanizzata o priva di significato, il disarmarsi) che rimandano al topos del *selvaggio*, alle contrapposizioni cultura vs natura, civiltà vs inciviltà, cavaliere vs villano, equivalenti a valore vs disvalore[545]. Così gli sciocchi (*sots*) sono i dialoganti nelle *soties* medievali, i folli più noti della letteratura sono l'Orlando tradito, Don Chisciotte che afferma di voler inscenare la pazzia come Amadís[546] e Orlando, il Falstaff dell'*Enrico IV* e de *Le allegre comari di Windsor* di William Shakespeare:

---

[543] MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, cit., p. 151.

[544] Ivi, p. 152.

[545] Sull'uso di coppie dicotomiche, valori e gerarchie in retorica, si confronti CHAIM PERELMAN e LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, Torino, Einaudi, 1976, §§ ?

[546] Garci Rodriguez de Montalvo, *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, la princeps è l'edizione di Saragozza del 1508.

Me tengo que quitar todas estas armas, y quedar desnudo como cuando nací.[547]

Se leggiamo questi versi del proemio del canto I del *Furioso* , il primo dettaglio che salta agli occhi è forse il termine usato per definire Orlando, l'attibuto "matto" , dal tono colloquiale: Ariosto avrebbe potuto scegliere dei sinonimi colti come "insano", "lunatico", peraltro relitti latini, e invece posiziona questo termine in fine di verso, sottolineando l'idea dell'abbrutimento del paladino.

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima
che per amor venne in furore e matto,
d'uomo che sì saggio era stimato prima;
se da colei che tal quale m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.[548]

Nella seconda parte dell'ottava, tra l'altro, il poeta paragona se stesso ad Orlando, per la comune follia amorosa; segue una classica, retorica *excusatio* per il presunto poco ingegno che il poeta si attribuisce, sperando che gli lascerà terminare il lavoro promesso (con riferimento encomiastico, che segue nell'ottava successiva, al committente Ippolito d'Este). Come il poeta, anche Ermanno Cavazzoni cita ed intreccia le proprie passioni amorose[549] con le trame, sia per creare gli affetti comici da abbassamento di tono, sia come riferimenti intertestuali a tutta una tradizione, di cui anche l'Ariosto è testimone, che vuole la donna ispiratrice ma anche interferenza della composizione poetica, ideale dei sogni, guida spirituale, premio intoccabile da raggiungere solo una volta che si è arrivati a destinazione. Così sono interferenze le varie manie (come le definisce Cavazzoni) di Orlando, Rinaldo, Angelica, Bradamante, Ruggiero, Marfisa, Rodomonte: ricerca della propria dama, spada, elmo, vendetta, cavalcatura, onore, avventura. E come asserisce Ludovico "E se ben come Orlando ognun non smania, / suo furor mostra a qualcos'altro segnale"[550].

---

[547] *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., I, XXV.

[548] *Orlando Furioso*, I, II.

[549] E' frequente che i personaggi di Cavazzoni siano "oggetto" di amori nati inspiegabilmente, inconsistenti, onirici, platonici, o sensuali, irrealizzati. Amori mai vissuti, ma sempre subiti e quasi mai compresi. L'intenzione è comunque di abbassamento della materia amorosa trattata come pura e ideale nei romanzi cortesi-cavallereschi, nella lirica trobadorica, in Dante, nei Siciliani, nel Dolce Stil Novo, in Petrarca.

[550] *Orlando Furioso*, XXIV, 1, 5-6.

Ariosto considera l'amore al pari di una demenza che allontana l'eroe dal proprio dovere o cammino, e comunque è uno dei sentimenti umani, che sia descritto apertamente come puro o sensuale. Nel famoso episodio in cui Orlando scopre *per caso* incisi i nomi di Medoro e Angelica sugli alberi del bosco, il narratore interviene con espressioni contraddittorie rispecchianti i pensieri di Orlando, aggettivi, commenti (che inseriamo in corsivo), uscendo dalla posizione eterodiegetica.

Volgendosi ivi intorno, vide scritti
molto arbuscelli in su l'ombrosa riva.
Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti
Fu certo esser di man de la sua diva.
/…/
Angelica e Medor con cento nodi
legati insieme, e in cento lochi vede.
Quante letter son, tanti son chiodi
coi quali Amore il cor gli punge e fiede.
*Va col pensier cercando in mille modi*
*non credere quel ch'al suo dispetto crede*:
ch'Altra Angelica sia *creder si sforza*,
ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.

Poi dice: - Conosco io pur queste note;
Di tal'io n'ho tante vedute e lette.
Finger questo Medoro ella si puote:
forse ch'a me questo cognome mette -
*Con tali opinïon dal ver remote*
usando *fraude* a sé medesmo, stette
*ne la speranza il malcontento* Orlando
che si seppe a se stesso ir *procacciando*.[551]

Orlando vuole interpretare quelle scritte in arabo contro il loro significato, vuole credere che Angelica lo abbia chiamato con altro nome, che abbia voluto esprimere in modo segreto il proprio amore. Confrontiamo questi versi con il passo de *Le tentazioni di Girolamo*:

Pieno di felicità l'ho riconosciuta. “Signoria Iris”, le dicevo. E lei niente, ma mi teneva ben stretto. “Signoria Iris”, le sussurravo. E lei: “ssst”, ha solo un ssst impercettibile. “Che cosa c'è?”, ho detto io sottovoce. E lei continuava solo a fare ssst molto piano e a tirarmi con sé. Io chiedevo: “dove?”; e lei: “ssst”, ma *non era per farmi tacere, era il suo modo confidenziale di parlarmi nel buio, perché la voce e le parole in genere rovinano tutto, e invece in certi casi lo ssst e il silenzio rendono più vicine e aderenti le donne all'uomo*.[552]

---

[551] *Orlando Furioso*, XXIII, 102 (vv. 1-4) -104.

[552] ERMANNO CAVAZZONI, *Le tentazioni di Girolamo*, cit., p. 122.

Abbiamo sottolineato le espressioni in cui il protagonista compie “fraude a se medesmo”; qui a differenza del *Furioso*, i commenti sono espressi dal narratore autodiegetico, e perciò la loro non consistenza, causa dell’inattendibilità narrativa, provoca una comicità che nella voce eterodiegetica ariostesca non sussiste.

Come detto, anche l’Ariosto descrive Orlando secondo il *topos* del selvaggio, che si lega come carattere stereotipato della follia, citato precedentemente da Foucault:

Senza cibo e dormir così si serba,
che ‘l sole esce tre volte e torna sotto.
/.../
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo,
l’ispido ventre e tutto ’l petto e ’l tergo;
/.../
ch’un alto pino al primo crollo svelse:
e svelse dopo il primo altri parecchi
come fosser finocchi, ebuli o aneti;
e fe’ il simil di querce, e d’olmi vecchi,
di faggi e d’orni e d’ilici e d’abeti.[553]

Nel canto successivo, il XXIV, il giudizio ariostesco straniante dell’amore come pazzia è più chiaramente esplicitato con una metafora, ancora una volta, animale:

Chi mette il piè su l’amorosa pania,
cerchi ritrarlo, e non v’inveschi l’ale;
che non è in somma amor, se non insania,
a giudizio de’ savi universale:
e se ben come Orlando ognun non smania,
suo furor mostra a qualcos’altro segnale.
E quale è di pazzia segno più espresso
che, per altri voler, perder se stesso?
Varii gli effetti son, ma la pazzia
è tutt’una però, che li fa uscire.
Gli è come una gran selva, ove la via
conviene a forza, a chi vi va, fallire:
Chi su, chi giù, chi qua, chi là, travia.
Per concludere, in somma io vi vo’ dire:
a chi in amor si invecchia, ogn’altra pena,
si convengono i ceppi e la catena.[554]

---

[553] *Orlando Furioso*, XXIII, 132 (vv. 3-4), 133 (vv. 5-6), 135.

[554] *Orlando Furioso*, XXIV, 1-2.

Sono due le sedi narrative ariostesche in cui la luna e la follia sono inscindibilmente legati: la *Satira* III [555] e il *Furioso*, XXXIV; queste assumono simbologie dai *topoi* tradizionali giustificati sia da ragioni etimologiche, sia da fonti letterarie[556], come l'*Intercenale Somnium* [557] di Leon Battista Alberti e il *Tristan en prose*[558]. La *Satira* III è la risposta alla domanda, del cugino Annibale Malagucio, se Ariosto si trovasse meglio in sevizio del duca Alfonso piuttosto che di Ippolito e apre riflessioni sui desideri umani di ricchezza e potere, sull'incontentabilità, citando il mito di Fetonte con il carro del sole paterno, che per impazienza si avvicinò alla terra bruciandola, e al mito della ruota della Fortuna. Nei versi 208-231 riporta molte immagini concrete, riconoscibili del Proemio del *Somnium*, VII: uomini pazzi ("Fauni et satyri" per Alberti, "popul" per Ariosto) che in epoche lontane convengono tutti insieme bramosi di catturare la luna che spunta (dal bosco per Alberti, dal monte per Ariosto), per mezzo di cesti simili a secchi per attingere l'acqua - ecco qui il legame topico luna acqua specchio. La gente è definita "inesperta" (v. 209), "volgo ignaro" (v. 230) che si comporta con la stessa "pazzia delle ranocchie" (v. 19). L'influenza nell'Ariosto del *Tristan en prose* è nota grazie all'analisi che Pio Rajna fa[559], quindi quando Segre confrontando la *Satira* III con il *Tristan* evidenzia traduzioni quasi letterali[560]e più frequenti paralleli rispetto all'opera di Alberti, lo fa a maggior ragione.

Analogamente, nel canto XXXIV del *Furioso*, Astolfo recupera il senno di Orlando sulla luna dove "ciò che si perde qui là si raguna"[561], che pare un altro mondo, così lontano ma è vero e grande ("quel paese appresso era sì grande/il quale a un picciol tondo rassimiglia"). Tutti possono andarci per ritrovare il senno, infatti si dice: "ciò che in somma quaggiù perdesti mai, / lassù salendo ritrovar potrai." Ariosto elenca manie e desideri vari perduti nelle stanze citate, che Cesare Segre avvicina al libro biblico *Ecclesiaste* per la descrizione della *vanitas vanitatum* oltre alle traduzioni quasi letterali da Leon Battista Alberti, spesso ampliate e divenute metafore, paragoni, allegorie,

---

[555] LUDOVICO ARIOSTO, *Satire*, in *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

[556] Pio Rajna non conosceva al tempo del noto testo sulle fonti di Ariosto, poiché le venticinque *Intercenali* furono scoperte da Eugenio Garin nel 1964. Si confronti CESARE SEGRE, «I pazzi e la luna dietro al monte (Ariosto, Sat. III, 208-31)», in *Fuori dal mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

[557] LEON BATTISTA ALBERTI, *Intercenali inedite*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Sansoni, 1965, p. 63.

[558] Per l'edizione del Tristan en prose si può confrontare *Le roman de Tristan en prose*, publié sous la direction de PHILIPPE MÉNARD edité par Danielle Queruel e Monique Santucci, Genève, Droz, (1987–1997), 9 voll. [translated into modern French (1990–99), Toulouse, Edition Universitaires du Sud].

[559] PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, cit., pp. 573-578.

[560] *Tristan*: "il li fu plenament avis que ele joinsist a la montaigne [...] si commença adont a corre contremont la montaigne por prendre la"; *Satira* III: "e credendo poter de la suprema / parte del monte giungervi [...] per la / montagna cominciar correre in su / ingordi tutti a gara di volerla".

[561] *Orlando Furioso*, XXXIV, 73, v. 8.

commenti moraleggianti[562]. Naturalmente l'idealizzazione del mondo lunare da parte di Ariosto prende corpo, partendo dalle teorie di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola dei gradi del cosmo, da quella di Nicola Cusano sulla contiguità di mondo lunare e astrale, e dalla cultura neoplatonica quattrocentesca della razionale specularità del mondo ultraterreno, oltre a riprendere i *topoi* lucianei dell'*Icaromenippo* e nella *Storia Vera* della luna come specchio riflettente sospeso sul mondo, sulla quale si compie un viaggio. Il verbo "perdere" (che ricorre in XXXIV nella strofa 73, al verso 6; 75, verso 2; 82 verso 2; 85 verso 1) regge in prima misura l'oggetto "senno", ma ha varie altre sfumature, legate agli oggetti che Ariosto inserisce, abbandonare (es. il dovere), dimenticare (es. la donna, l'obiettivo), cessare di esistere (es. la bellezza), sprecare (es. il tempo nel gioco), e infatti:

Altri in amar lo perde, altri in onori,
altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze;
altri ne le speranze dei signori,
altri dietro alle magiche sciocchezze;
altri in gemme, altri in opre di pittori,
et altri in altro che più d'altro aprezze.[563]

Conclude dicendo che l'ampolla del senno di Orlando era la più grande:

La più capace e piena ampolla ov'era
il senno che solea far savio il conte
Astolfo tolle; e non è sì leggiera
come stimò, con l'altre essendo a monte.[564]

Fin qui, quindi l'idea ariostesca dell'incontentabilità, incostanza e continuo rincorrere di desideri, come sinonimi di follia; sono forse questi i lati della follia che più interessano Cavazzoni, che nella conversazione riportata in appendice, spiega:

Quando è uscito il *Poema dei lunatici*, sono successe anche delle cose molto comiche, siccome parla di personaggi mezzi matti, mi chiamavano ai convegni degli psichiatri, come se io fossi uno specialista di casi psichiatrici. Quando è uscito il libro *Vite brevi di idioti* una ricercatrice francese ha fatto dei corsi sugli idioti, e sperava che anch'io fossi un po' un idiota... Ha fatto uno o due libri sulla figura dell'idiota nella letteratura. Sono un po' così gli studi universitari... In genere quando un autore tratta di un tema, diventa sempre lo specialista di qualcosa. Oggi Dumas sarebbe lo specialista delle fughe dalle isole o cose del genere.[565]

---

[562] CESARE SEGRE, «Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto», in *Esperienze ariostesche*, cit., pp. 85-95.

[563] *Orlando Furioso*, XXXIV, 85.

[564] *Orlando Furioso*, XXXIV, 87.

[565] ERMANNO CAVAZZONI, «Intervista», in Appendice.

Se vogliamo comprende i caratteri della follia che incontriamo nella tradizione letteraria, occorre far riferimento Michel Foucault. Nella sua *Storia della follia* ha condotto uno studio diacronico della pazzia, ne ha dato le definizioni storiche (spiegazioni religiose-morali in epoca rinascimentale o scientifiche negli anni del classicismo), e ha descritto il trattamento degli alienati, dei primi internamenti forzati alle cure più invasive. Il filosofo francese spiega che a lungo, tra il XVII e il XVIII secolo, un po' in tutt'Europa, si sono internati insieme lunatici, dementi, maniaci, malinconici, frenetici, ma anche ubriaconi e mendicanti, indovini ed eretici (soprattutto catari), sifilitici, donne libertine, sadici, omosessuali, senza distinzioni, con picchi di integralismo cieco tra il periodo della Controriforma e il Settecento. In età classica, quando le giustificazioni agli internamenti divennero più razionali delle accuse superstiziose e morali del XV e XVI secolo, potevano leggersi negli archivi medici le seguenti note eziologiche dell'insania:

Disposizione ereditaria; ubriachezza; eccesso di studio; febbri; seguito di parti; ingorghi nelle viscere; contusioni e fratture; malattie veneree; vaiolo; ulcere disseccate troppo in fretta; disgrazie; inquietudini, angosce; amore; gelosia; eccesso di devozione e attaccamento alla setta dei metodisti; orgoglio.[566]

Il tema del lunatismo, cioè dell'influenza della luna sulle azioni dell'insano, era costante nel XVI-XVII secolo; studiosi come Daquin, Leuret, Guislain[567] ammettevano tra le cause dell'eccitazione dei malati e dei maniaci l'influsso delle fasi lunari: con tali "conoscenze" si andava a spiegare la maggior o minor leggerezza, densità, secchezza delle porzioni di cervello studiate durante le autopsie di pazienti malati descritte dal medico Bonet nel *Sepluchretum*[568], traendone conclusioni mediche inficiate dai pregiudizi tradizionali di cui abbiamo detto. Nel corso dei secoli il lunatismo è scomparso tra le definizioni d'insensatezza, ma il termine è rimasto in alcune lingue europee[569] per indicare il generico "pazzo" il latino diceva: *insanus*, *demens*; per significare "impazzire" utilizzava *alienari* o la perifrasi *mente captus esse*, origine evidente di "mentecatto".

---

[566] Così analizzava i pazienti dell'ospedale londinese di Bethléem, il medico Black nel trattato *On Insanity*, nel periodo tra il 1772 e il 1787, come si legge in FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica,* cit. , p. 193.

[567] I medici Daquin (*Philosophie de la folie*, Parigi, 1792) Leuret e Mitivié (*De la fréquence de fols chez les aliénés*, Parigi, 1832), Guislain (*Traité de phrénopathies*, Bruxelles, 1835) indicavano la particolare sensibilità che aveva, secondo loro, il sistema nervoso umano alle variazioni atmosferiche, di temperatura e umidità, che si sarebbero avute anche in conseguenza alla posizione della luna rispetto alla terra. Si confronti Foucault, *Storia della follia nell'età classica,* p. 193.

[568] Théophile Bonet, *Sepulchretum anatomicum*, Parigi, 1700, si confronti FOUCAULT, ivi.

[569] In inglese si usa "lunatic" nel senso di condizione mentale e "loony" come comportamento, "lunático" in spagnolo e portoghese, in entrambi i sensi, e "aluado" in portoghese, nell'accezione di malattia mentale.

Il *lunatico* di Cavazzoni può essere un paranoico, uno schizofrenico, forse uno psicotico allucinato: in genere travalica il confine tra queste condizioni, e tra l'insensatezza e la condizione di normalità, tanto che il lettore si rende conto dell'alternanza tra sguardo attendibile e inattendibile. Ermanno Cavazzoni spiega nell'intervista al programma Rai "Scrittori per un anno" [570] la genesi de *Il poema dei lunatici*, nato dopo una ricerca negli archivi manicomiali delle zone. Il romanzo si apre con la ricerca di un primo "lunatico", Savini a inizio capitolo, poi Roteglia (e su questo cambio di nomi approfondiremo poi la vicinanza con Cervantes, maestro di *polionomasia*), narratore e protagonista, che è convinto dell'influenza delle acque e della luna sugli uomini e che esista un mondo sommerso negli inferi di tubature, fogne e pozzi. La fascinazione del protagonista per il mondo liquido è certamente un ricordo della tradizionale spiegazione della malattia mentale e in particolare della malinconia: Foucault ci dice che per la malinconia, dall'antichità classica al secolo XIV, spiegazione ed etimologia erano un *unicum*, vale a dire che questo stato, che prendeva il nome dalla bile nera, uno dei quattro umori che si riteneva avessero precise qualità ed effetti, era spiegato con l'eccesso di questa sostanza fredda e umida nel corpo, quindi con una condizione fisica determinabile. Nel secolo XIV, le caratteristiche della bile nera prevalente nel malinconico, erano opposte a quelle del sangue, non si sa come caratterizzato da calore e secchezza e predominante nel maniaco: per cui si credeva, ad esempio, che le donne fossero meno inclini alla malinconia e più legate alla collera; per le stesse motivazioni il medico Bonet asseriva che i cervelli dei maniaci fossero composti da una sostanza secca e dura[571].

Il narratore omodiegetico del *Poema dei lunatici* è inattendibile, per le continue contraddizioni che esprime; l'errore di comprensione del vero da parte del lettore è acuito dal fatto che focalizzazione interna ed esterna si mescolano, e lo stesso narratore non è sicuro di ciò che narra. Anche gli altri sono narratori inattendibili: il becchino Pigafetta sente delle voci e crede che sottoterra si svolga una vita parallela; il prefetto Gonnella è convinto di essere in missione speciale, crede di esser seguito, nonostante le apparenze lo contraddicano e tutto ciò che narra è interpretato alla luce di queste idee; Nestore chiama sua moglie "La Vaporiera", perché proprio non trova spiegazioni alle smanie erotiche di lei. Tali personaggi hanno i caratteri dei malinconici descritti dalle fonti seicentesche di Foucault ("un delirio lungo, ostinato e senza febbre, durante il quale il malato è sempre occupato nello stesso pensiero" oppure "attaccati alla loro passione dominante, mentre sembrano indifferenti

---

[570] L'intervista è visibile nell'archivio del sito web di Rai educational, al link http://www.scrittoriperunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=212¤tId=15.

[571] MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, cit., p. 239.

a tutto il resto" [572]). Il protagonista soffre di psicosi allucinatorie, poiché interpreta tutta la realtà sensibile a modo suo, vede e sente parlare di acqua, umidità, disastrose alluvioni; ma il lettore ne è convinto solo alla fine, quando si sono ormai accumulati segnali di una vita manicomiale, come il riferimento a una stanza chiusa, a un camice, a una sedia a braccioli in cui è costretto, al ritorno dopo una fuga duramente biasimata, allo scrivere come terapia, per il recupero della coscienza. E, tornando alla luna, essa è l'immagine che chiude il romanzo di Cavazzoni, con riferimento al suo specchiarsi nel pozzo o nelle acque, alle fiabe collegabili, alla sua antropomorfizzazione leggendaria ed ancestrale: "mi ricordo la luna, che alla fine era identica a quando cercavo nei pozzi.[573]

Il narratore inattendibile di Ermanno Cavazzoni procede irrazionalmente: non è solo "il personaggio strambo"[574], ma anche il sognatore[575]. Riportiamo un passo delle *Tentazioni di Girolamo* che possiede un'innegabile magia onirica; sottolineiamo con il corsivo gli elementi con valore onirico e allucinatorio, senza consequenzialità o confusi:

Lei allora ha cominciato a ribaciarmi che io ero come caduto all'indietro e inerme. Ma i baci *prima* erano belli, *mentre da un certo punto in avanti* mi baciava tutto da un lato, *come se sapesse* qual era il dente che mi faceva male. Io spostavo la bocca ma lei *mi rigirava non so con che metodo*, come avesse moltissime mani, e tornava ad *insister* coi baci sempre lì, *di modo che sentivo il dente infiammarsi e gonfiarsi a dismisura*. […] Avevano *un metodo* questi suoi baci che somigliava a un trapano; io mugolavo, *ma non sentivo piacere, bensì un male da cani* […] Cosicché non potendone più per non gridare le ho afferrato i capelli, al colmo non dell'estasi ma della *tortura*. I capelli *sembravan* di nailon; ho tirato per staccarmela, una o due volte, e *i capelli mi sono rimasti in mano*.
"Cosa succede?", ho gridato. *Lei invece non aveva emesso alcun suono*. Ho tastato e ho sentito una *testa calva* come una capocchia di un fiammifero. Allora *mi son spaventato*. Ho toccato le orecchie e *erano irte*; ho toccato la faccia e c'erano *dei peli singoli, scagliosi, impressionanti, e la pelle era un grattugia*. "Iris - ho mormorato - chi sei?", e in quel momento anche *tutto il profumo di siepe, di pane e di belladinotte è diventato un gran puzzo*. […] "Chi sei?" […] "Sono Albonea, caro mio". Era la professoressa di greco, la professoressa Bucato. *E intanto suonavano distintamente le sei. Mi sono ricordato* che avevo un fiammifero. Tenendomi chiusa e protetta la bocca con una mano, con l'altra l'ho acceso, e la prima cosa che ho visto è stata Albonea Bucato su un mucchio di vecchi cartoni e di carta straccia, con *la parrucca a rovescio*.[576]

---

[572] Rispettivamente dai medici Boerhaave, *Aphorismes*, 1689 e Dufour, *Essai sur l'entendement* citati in Foucault, MICHEL FOUCAULT, ivi, p. 232.

[573] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 285.

[574] Si veda EPIFANIO AJELLO, «Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni», in *Studi novecenteschi*, n. 81 (2011), pp.185-200.

[575] Anche per l'*Orlando Furioso* è stato rilevato un tema del sogno: SILVIA LONGHI, *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano, Franco Angeli 1990, pp. 15-81.

[576] Ivi, pp. 125-126.

Come si può notare nel racconto non vengono citati suoni; le sensazioni solo tattili e odorose, spesso mescolate irrealmente, il narratore ha (solo) l'impressione di gridare; l'unico suono è l'orologio che coincide con la fine dell'incubo. Cavazzoni affida ironicamente la sua onniscienza al narratore: "perché la voce e le parole in genere rovinano tutto, e invece in certi casi lo ssst e il silenzio rendono più vicine e aderenti le donne all'uomo". Non ci sono segnali temporali realistici, le dimensioni sono date da *deittici* in relazione a chi parla ("prima", "dopo", "allora", "lì", "in quel momento"). Un famoso risveglio ariostesco è nel canto VII del *Furioso*, quello di Ruggiero nell'isola di Alcina, aiutato dalla maga Melissa nelle vesti di Atlante: Ruggiero esce dall'incantesimo e vede la maga Alcina nelle reali forme di vecchia strega (la "puttana vecchia"). In Cavazzoni come nel canto VII protagonista transita dallo stadio d'inconsapevolezza a quello di conoscenza dell'errore: la donna si rivela tutt'altro che attraente, dai capelli "di nailon" (si confronti "il crin raro e canuto"), il profumo scompare ("in quel momento anche tutto il profumo di siepe, di pane e di belladinotte è diventato un gran puzzo"), la bella giovane ha ora la pelle grinzosa ("Pallido, crespo e macilente avea Alcina il viso") ed è disprezzata: "Allora mi son spaventato […] Tenendomi chiusa e protetta la bocca con una mano" ("del lascivo e molle palazzo uscì della puttana vecchia"). L'amore qui fa male, mescolandosi ai dolori che disturbano il sonno; il mal d'amore ha una particolare espressione in Pulci e in Ariosto (è "pena", "male", "insania"), come prima in Petrarca: è cioè un dolore fisico che proviene dall'interno (dalle ossa, dal cuore). Così Ariosto: "ma tosto far, come vorrei, nol posso; / che 'l male è penetrato infin all'osso."(XXIV, 3, vv. 7-8); Pulci: "Lasciar costei dunque io non voglio o posso… / però che questo è mal che sta nell'osso" (Morg., XVI, 55). Leggiamo dunque alcune stanze del canto:

Come si vide il successor d'Astofo
sopra apparir quelle ridenti stelle,
come abbia nelle vene acceso zolfo,
non par che capir possa nella pelle.
Or sino a gli occhi ben nuota nel golfo
de le delizie e de le cose belle:
salta del letto, e in braccio la raccoglie
né può tanto aspettar ch'ella si spoglie;

ben che né gonna né faldiglia avesse;
che venne avolta in un leggier zendado
che sopra una camicia ella si messe,
bianca e suttil nel più escellente grado.
Come Ruggiero abbracciò lei, gli cesse
il manto; e restò il vel suttil e rado,
che non copria dinnanzi né di dietro

più che le cose o i gigli un chiaro vetro.

Non così strettamente edera preme
pianta ove intorno abbarbicata s'abbia,
come si stringono li due amanti insieme,
cogliendo de lo spirto in su le labbia
suave fior, che non produce seme,
nido o sabeo ne l'odorata sabbia.
Del gran piacer ch'avean, lor dicer tocca;
Che spesso avena più d'una lingua in bocca[577].
/.../
così Ruggier, poi che Melissa fece,
ch'a riveder se ne tornò la fata
con quell'anello innanzi a cui non lece
quando s'ha in dito, usare opra incantata,
ritruova, contra ogni sua stima, invece
de la bella, che dianzi avea lasciata,
donna sí laida, che la terra tutta
né la più vecchia avea né la più brutta.

Pallido, crespo e macilente avea
Alcina il viso, il crin raro e canuto:
Sua statura a sei palmi non giungea:
Ogni dente di bocca era caduto;
che più d'Ecuba e più de la Cumea,
et avea più d'ogn'altra mai vivuto.
Ma sí l'arti usa al nostro tempo ignote,
che bella e giovanetta parer puote.
/.../
Così fingendo, del lascivo e molle
palazzo uscì della puttana vecchia;
e si venne accostando a una porta
donde è la via ch'a Logistilla il porta.[578]

Il buon odore è un ingrediente di fascinazione presente in Ariosto e in Cavazzoni, che alcune pagine prima ha scritto: "Poi ero colpito da tutto il profumo che le turbinava intorno e avvolgeva anche me"[579]; continua la distrazione dell'eroe "Io non leggevo più già da un pezzo"[580]; il profumo prosegue ad essere un filo narrativo e un carattere distintivo, e quando si mescola con il cattivo odore o altri odori, come più avanti, indica il carattere onirico-delirante della narrazione:

---

[577] *Orlando Furioso*, III, 27-29.

[578] *Orlando Furioso*, VII, 72,73, 79 vv. 5-8.

[579] ERMANNO CAVAZZONI, *Le tentazioni di Girolamo*, p. 78.

[580] Ivi, p. 79.

Cammina cammina, il lumino si faceva un po' più chiaro; quando ad un tratto ho sentito un odore; sul momento non sapevo se fosse puzza o profumo, tanto era improvviso; poi ho sentito una mano che mi prendeva la mano, e una vampa nel naso. Pieno di felicità l'ho riconosciuta. "Signorina Iris", le dicevo […] L'odore che c'era era comunque particolare, e non saprei dirne il nome; in parte riconoscevo il suo leggiadro profumo, ma in parte era nuovo e più convincente, come elevato al quadrato, con molecole aeree ancora a me sconosciute, le quali mi pizzicavano in bocca e salendomi su per le mucose del naso me le riscaldavano. Sapeva non solo di fiori, tanto che quasi mi stordiva; ma dietro io ci sentivo odor di tartufo, di formaggio di pepe, di quaglia selvatica, di lepre. Erano odori che salivano alla fantasia e mi facevano luce.[581]

Girolamo racconta un preambolo, che da aulico diventa iperabbassante, alla concretizzazione del desiderio (ci si aspetta un epilogo, tanfo che è comparso un letto). Cavazzoni dice invece che il narratore autodiegetico sta sognando e quando non è risvegliato o tormentato dal mal di denti, è confuso dalla fame.

Il narratore spoglia e bacia (o crede di farlo) la bibliotecaria Iris, dopo averla seguita ed essersi progressivamente avvicinato alla meta, come un cavaliere ariostesco. Infatti il desiderio di lei aumenta lentamente, insieme alle sensazioni positive che l'aura di lei provoca in lui, alle descrizioni nobilitanti che la rendono sempre più aulica, dolce, sacra, come una dama, mentre alcuni termini contraddittori ("Senza ricordarmi","credo", "immaginandomela", "presunto"), i plurali iperbolizzanti ("sottane," "corsetti", "sottovesti" "merletti") e le sensazioni di malessere fisico ("tirava il colon, il pancreas, l'intestino retto, il tubo gastrico") continuano a sottolinearne il carattere di sogno (come funzionano per esprimere delirio). Il contrasto, carnevalesco diremmo, è anche nel momento mistico che arriva al clou di un desiderio sessuale alluso:

Ma ecco che senza preavvisi, senza ricordami neppure il passaggio obbligato del bacio, mi sono ritrovato a slacciare alla cieca sottane, corsetti, a togliere sottovesti che sprigionavano ad ogni strato evaporazioni aromatiche; e poi, credo, pizzi e merletti più inebrianti ed intimi ancora. […] L'esame, per la verità, anche in questo frangente ogni tanto bussava […] tirava il colon, il pancreas, l'intestino retto, il tubo gastrico. […] A questo punto quando ormai avevo slacciato tutto lo slacciabile ed ero corso col naso ad annusar tutto l'annusabile, seduto com'ero a gambe incrociate, quasi in preghiera su questo letto presunto, e immaginandomela tutta stesa come la nuda terra davanti, ecco, qualcosa mi ha preso come un vento mistico. […] Non so se era l'inferno o il paradiso o un semplice caso di levitazione. Sentivo una nota vibrarmi di dentro […] È questa la legge matematica della natura.[582]

---

[581] Ivi, p. 122.

[582] Ivi, pp. 124-125.

Nella narrazione onirica emergono molte esagerazioni, contraddizioni, improvvise variazioni di trama, non logiche e non consequenziali, evidenti allusioni al desiderio erotico; vi sono descrizioni di condizioni della storia narrata che potrebbero essere applicate a sensazioni fisiche provate durante il sonno, che come si sa, traviano i contenuti onirici. Cavazzoni spiega spesso che durante le ricerche condotte negli archivi manicomiali ritrovò racconti bellissimi ma incongruenti, con cambi repentini di toni, tanto veri quanto l'immediatezza del pensiero di chi li scrisse:

Spesso questi scritti sono come geniali sementi che buttano fuori rami sbagliati, e allora bisogna correggerli un po'. (Secondo me è legittimo prendere uno scritto di un altro e metterlo a posto proprio come lui lo avrebbe voluto scrivere ). Dunque tra questi scritti di ricoverati, appena un po' aggiustati, c'è un signore che si chiama Giuseppe Rettighieri, che scrive al cognato una lettera ( è un esempio di scrittura spontanea ) così: "Mio carissimo cognato, con tutto il cuore io vi prego di venirmi a trovare, al più presto possibile, perché ho grandissimo bisogno di vedervi, estrema necessità di parlarvi e somma urgenza di sapere da voi per quale motivo, per quale ragione giusta, logica, plausibile. ecc. ecc. insomma perché la mamma mia carissima, quantunque bruttissima vecchia, grinzosa, coi capelli bianchi, malaticcia, antipatica, nevrotica, ottuagenaria.ecc. ch'è sempre stata onestissima, virtuosissima, castissima.ecc. ecc. con tutte le persone, con tutti gli onesti. ecc. voglia ora comparire agli occhi di tutti vacca, troia, puttana. ecc. perché vuole fare la vacca, la bestia con me stesso. ecc.ecc. per fare piacere alla puttana Molinari, vacca, bestia, maiala. ecc. ecc. di Carpi ?!" [...] Allora, quando dicevo "è come un seme che germoglia", intendevo questo mantenimento di verità senza esibizione secondaria di scrittura; c'è una sorta di rubinetto aperto della parola, dove lo stile è la stessa cosa di ciò che si dice.[583]

In alternativa, l'eloquio dei malati di mente può essere basilare, comune, "prevale quella povertà di parola, quella stereotipia e convenzionalità che è la norma dei colloqui quotidiani e dei carteggi umani", come l'autore fa notare in un altro scritto.[584] Il primo capitolo del *Poema dei lunatici* è totalmente costruito sulle incongruenze del narratore che pretende di raccontare, ma non controlla l'assurdità delle proprie parole: "Ecco dunque i fatti come si sono svolti, all'incirca"[585]. Sia Foucault nella *Storia della follia*, sia Segre in *Fuori dal mondo* studiano il linguaggio incontrollato del malato mentale, una lingua che ridisegna la realtà[586]; Cavazzoni lo utilizza nella mimesi del suo narratore inattendibile. Ciò ha anche un ulteriore aspetto nello scrittore reggiano, che possiamo

---

[583] Il testo è tratto da ERMANNO CAVAZZONI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, intervista a cura di Luciano Nanni, cit.

[584] ERMANNO CAVAZZONI, «Che cosa la letteratura ha imparato dai matti», in *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2010, p. 67.

[585] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 15.

[586] Curioso come Leo Spitzer, in *Critica stilistica e semantica storica* (Roma-Bari, Laterza, 1966) parlasse di tendenza pulciana e rabelaisiana a "lasciare che la lingua prend[esse] il sopravvento sulla realtà", riferendosi alla potenza creativa delle espressioni più colorite, originali e grossolane che erano in bocca ai loro personaggi comici: di nuovo viene da collegare comico e follia per la comune incompatibilità con ciò che è detto "norma" o "normale".

affermare con certezza ora che abbiamo letto in diverse occasione i paragoni da lui fatti tra follia, santità, artisticità: la lingua dei pazzi esemplifica quel codice letterario semplificato ed immediato che lui e i colleghi del *Semplice* intendevano sostenere, uno stile che "è la stessa cosa di ciò che si dice".

Si potrebbe aggiungere un'ultima osservazione a questa nota sulla follia. Ne *Il poema dei lunatici* uno sguardo obliquo osserva gli "altri", affacciandosi a una finestra aperta sulla mistificazione del mondo, come fa *Il Serpente* di Malerba: la leggerezza del tono del racconto fa sì che il primo susciti commozione, mentre l'autore del secondo, puntando sulla negatività del protagonista, riesce comunque a trasformare questa crudeltà in sincerità, contrapposta pirandellianamente alla "maschera"della società. *Il Serpente* narra in prima persona la vita apparentemente normale di un commerciante di francobolli, con la passione del canto, una moglie non amata, e un'amante nei confronti della quale è *diabolicamente*[587] possessivo. L'uomo, che già alle prime pagine tradisce la tendenza al pensiero contraddittorio[588], racconta di essere assassino e antropofago; precedendo nel libri si scopre che il protagonista parla da un luogo di costrizione, date le allusioni al bisogno di libertà, a una camera chiusa[589], a muraglioni, e confini, restrizioni e divieti [590], ad un fuori e un dentro[591], a Monte Mario, sede di un noto manicomio di Roma: indizi che insinuano dei dubbi sulla veridicità della storia raccontata. Tutti i capitoli tranne l'ultimo sono seguiti da una pagina scarsa di corsivo, riguardante digressioni fisico-chimiche, riflessioni astruse, aneddoti illogici, quasi onirici, senza apparente legame con il resto del racconto; difficile dire se sono riferibili allo stesso narratore, ad un commentatore o all'autore stesso: l'analogia del tono e la mancanza di logica, la mania persecutoria, o la fissazione ultraspecialistica su alcun temi portano a pensare che corsivi e capitoli siano due espressioni della stessa persona, scissa. I capitoli hanno lunghi titoli, del tono: "Gli uccelli

---

[587] "Certe volte sono diabolico, sono peggio della Sacra Inquisizione che era diabolica anche lei"; "Benissimo, sono anch'io uno Stregone, mi dicevo, e con questo?", da LUIGI MALERBA, *Il serpente*, cit., p. 84 e 138.

[588] In Ivi, a p. 47, ad esempio si legge: "Il canto mentale dà soddisfazioni eccelse. Non lo dico perché l'ho inventato io. Naturalmente con il canto mentale la voce non si sente. Cioè non si sente da fuori, ma dal di dentro. è semplice: il canto è come la parola, il canto mentale è come il pensiero. Furio Stella non capì niente, si mostrò ottuso nei miei riguardi [...] "lei non mi sente perché io canto mentalmente". Mi guardò molto sorpreso. "Lei ha voglia di scherzare", disse. "Maestro", dissi molto seriamente, "io canto divinamente".

[589] Ivi: "Nella mia camera le notizie arrivano direttamente anche da lontano"; "Troppe volte squilla nel corridoio il campanello del telefono. Ho chiesto di essere trasferito al Pincetto Vecchio, lontano dai campanelli. Mi hanno cambiato stanza ma i campanelli mi perseguitano ancora", p. 199 e p. 200.

[590] Ivi,: "Non passano automobili da queste parti (é severamente proibito), i viali non portano passaggi zebrati, semafori, non ci sono i vigili urbani. I guardiani si tengono alla larga dai visitatori"; "L'uomo vestito di nero mi dice che è impossibile, che bisogna seguire una procedura rigorosa, e invece io so che si fanno delle grandi confusioni da ogni parte, che le ossa dell'uno si mescolano alle ossa dell'altro, che i registri a un certo punto scompaiono e un piccolo strappo alla regola si potrebbe anche fare", p. 194 e p. 198.

[591] Ivi, "Laggiù contro il Muraglione Est (Scogliera)"; "Mi avvicino ai cancelli di muraglioni bassi, dipinti di giallo o di bianco, mi affaccio, chiedo di entrare. Spesso sono chiusi con il lucchetto e una catena", p. 197 e p. 198.

volano io invece mi avvia a piedi verso la stazione delle ferrovie[592]” che son simili a quelli del *Poema* (“E cominciai a pensare a lungo e confusamente”, capitolo II), si direbbe. Forse però i titoli lunghi in entrambi i romanzi riguardano uno stilema tradizionale di chiosa e apertura di capitolo, come nel poema e romanzo epico-cavalleresco, nel *Quijote*, nel *Gargantua et Pantagruele*, nelle cronache di viaggio e nei *contes philosophiques*, non diversamente da altri autori amanti del tono anticheggiante, uno per tutti Giorgio Manganelli[593]. I momenti in cui il narratore del *Serpente* si contraddice sono molti, come in Cavazzoni, eccone un solo esempio:

Che cosa farà Miriam dalla mattina alla sera? mi domandavo. Dov’è e cosa fa. Chi vede e cosa fa con chi vede. Che cosa dice. Queste domande me le facevo, non perché fossi geloso, io non conosco la gelosia, non so che cosa significa essere geloso. Del resto perché Miriam avrebbe dovuto tradirmi, e con chi? Se fossi stato geloso mi sarei comportato in un altro modo, mi sarei roso per la gelosia. Ma non era questo il mio caso. Mi ero messo a urlare contro gli uomini del Comune, richiudete subito quella fossa, gridavo[594].

Una delle prime contraddizioni diegetiche del Savini:

È difficile forse da credere, anche se la cosa è risaputa e comune; ma qui dicevano che le voci sono come le bottiglie e che non si capiscono le une come non si capiscono le altre. Potrebbero essere superstizioni, in un certo senso.[595]

Le manie e sogni dei testi trattati anticipano altre sfumature della pazzia; l’idiozia dei protagonisti di *Vite brevi di idioti* non è sinonimo di stupidità, ma di estremizzazione: di qualche mania o eccesso di passione, di una ricerca spasmodica o fissazione. Possiamo affermarlo con certezza, data il frequente apparentamento che l’autore fa in diverse sedi dell’idiozia con la santità (qui e ne *Il limbo delle fantasticazioni*) e con la genialità e l’arte (*Il limbo delle fantasticazioni*, *Che cosa la letteratura ha imparato dai matti*). Ad esempio nel racconto il *Misuratore di pressione*, il protagonista ha la fissazione di usare lo sfigmomanometro con tutti, di controllare la temperatura e

---

[592] Ivi, cap. I.

[593] Si veda GIORGIO MANGANELLI, *Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1990: “Ecco una parola che non ho mai usata, ma che pare opportuna ora, giacché per l’appunto questo è essenziale, che il monarca sia tale, cioè solo, unico, isolato, solitario: e qui cade opportuna una annotazione, che forse merita si passi al capitolo sesto” p. 25 e si confronti ad esempio con “Come a Parigi appropinquosse, e quanto / Carlo aiutò, vi dirà l’altro canto” (Orlando furioso, XXX, 95, vv. 7-8) oppure “Tomé Cecial tornò indietro e lo lasciò, ed egli rimase ad almanaccare la sua vendetta. La storia tornerà a parlare di lui a suo tempo, per non trascurare ora di divertirsi con Don Chisciotte” (*Don Chisciotte della Mancia*, cit., XV, p. 552).

[594] Ivi, p. 92.

[595] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 7.

far iniezioni, e finisce in tribunale per aver soffocato la madre con il tubicino dello sfigmomanometro.

Afferma in questo caso Asor Rosa:

> L’idiozia non coincide dunque con la demenza pura e semplice: l’idiota non è uno stupido. È un individuo in cui la fissazione su un aspetto del mondo ha raggiunto livelli estremi: dentro la sua sfera, però, tutto si svolge secondo una logica perfetta. Da questo punto di vista l’idiota è anche un po’ scienziato: è uno che attraverso la propria fissazione si sforza di conoscere meglio il mondo.[596]

### ***L’inchiesta disattesa***

Il protagonista cavazzoniano è quasi esclusivamente l’antieroe delle intenzioni irrisolte; l’eroe cavalleresco parte alla volta di nuove avventure, l’antieroe cavazzoniano del *Poema* e delle *Tentazioni* non è del tutto convinto di ciò che cerca. L’inchiesta, tradizionalmente nota come *quête*, è uno dei *motivi* che accomuna l’epica classica, le *chansons de geste* medievali, il romanzo cortese e cavalleresco e il romanzo di avventure moderno. Se richiamiamo alla mente le linee generali della trama del *Furioso*, sappiamo che ogni personaggio ricerca qualcosa, che è molla delle proprie avventure, le quali si scontrano o si livellano a quelle degli altri “attori” per ordire una trama intricata. La ricerca è costantemente delusa, poiché “nessuno trova quello che cerca, e tutti trovano quello che non cercano”.[597] L’inchiesta (di una donna, di un’arma, di un simbolo, di un compagno) naturalmente è legata all’avventura, ed implica una *complicazione* e un *allontanamento*, con vari ostacoli, prove, equivoci, fino alla conclusione. I motivi sono stati definiti da Vladimir Propp per primo[598], che li chiama *funzioni*: anche se il critico russo le evidenzia nella fiaba, indicando anche rare fiabe in cui tutte compaiono, queste possono essere ritrovate in gran parte della letteratura antica fino al romanzo d’avventure settecentesco. Trattando l’argomento qui in modo necessariamente semplificato, possiamo dire che le funzioni sono gli ambiti di azioni che innescano la narrazione; possono essere combinate tra loro, molte possono non comparire, ma c’è sempre una consequenzialità seguìta; esistono sempre delle *funzioni preparatorie*, altre che riguardano l’*esordio*, generalmente un *ottenimento del mezzo magico*, un *primo acme della fiaba*, una *prima*

[596] ALBERTO ASOR ROSA, «Resoconti dell’idiozia (Ermanno Cavazzoni)», in *Novecento primo, secondo e terzo*, Firenze, Sansoni, 2004, p. 506.

[597] REMO CESERANI, «Studi ariosteschi», in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLIII, fasc. 482 (1976), pp. 243-295.

[598] VLADIMIR JACOVLEVIČ PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000.

*conclusione*, un *secondo acme della fiaba*, una *seconda conclusione*. I personaggi sono sette, compaiono in un preciso momento del racconto e sono legati ad un insieme di funzioni: l'*eroe*, il *cattivo*, il *mandante*, il *donatore*, l'*aiutante*, il *personaggio cercato* (es. la figlia del re), il *falso eroe*, più vari traditori particolari; possono esserci a riguardo delle varianti, ad esempio quando manca il donatore è l'aiutante che svolge i sui compiti, oppure può accadere che l'eroe compaia in *medias res* dopo una nascita prodigiosa, e così via. Come preparazione della vicenda centrale ci sono sempre delle complicazioni (un *allontanamento*, una *proibizione*, una *violazione*, *un'investigazione*, una *delazione*, una *perfidia*, una *complicità*, una *sciagura preliminare*) cui segue o un *danneggiamento* o una *mancanza* ed una *reazione* dell'eroe, combaciante spesso con una *partenza*; così le difficoltà aumentano con l'entrata in scena di un *donatore* (o *aiutante* che ne fa le veci) che può sottoporre l'eroe a varie prove, superate o meno, con o senza *ottenimento del mezzo magico*. Può avvenire un *trasferimento sul luogo di destinazione* della sua ricerca, seguito da una *lotta* con il cattivo, una *marchiatura dell'eroe*, una *vittoria sul cattivo*, una *liquidazione del danno*, e una prima *conclusione*; le fiabe possono presentare ulteriori complicazioni (ad esempio con un *nuovo incontro col donatore*, un *ritorno*, un *salvataggio*, un *arrivo in incognito dell'ero*e con *riconoscimento* finale, o una *pretesa del falso eroe* con conseguente *smascheramento*), che provocano altri *acmi* e più di una *conclusione*. Non esiste una storia letteraria che non possegga in sé alcuni o molti di questi motivi; D'Arco Silvio Avalle ha interpretato, ad esempio, la figura di Ulisse in Dante secondo funzioni evidenziabili in testi passati cortesi-cavallereschi, di materia arturiana o alessandrina, che in successione vanno a costituire un motivo narrativo ben noto: l'eroe parte (*allontanamento*) e comunica la sua decisione ai compagni (*allocuzione*), attraversa i confini di un paese sconosciuto (*infrazione*), muore in battaglia (*punizione*).

Fatta questa premessa, ricordiamo che la *quête* cavalleresca deriva dall'*aventure* dei romanzi medievali francesi e già nel ciclo della ricerca del Graal e nei romanzi di Chrétien de Troyes, l'*aventure* si è trasformata nella ricerca da parte dell'eroe di una persona o di un oggetto di cui si vive la *mancanza.*

L'*Orlando Furioso* presenta un tipo di inchiesta con peculiarità originali. Sergio Zatti, che evidenzia come il poema sia a metà strada tra l'epica e il romanzo per le particolarità innovative (digressioni, *entrelacements*, azioni molteplici, straniamento) che rompevano l'unità aristotelica[599], parla dell'inchiesta concernente tutti i comprotagonisti come fulcro della fabula, proprio in quanto elemento caratteristico del romanzesco. Nota Zatti:

---

[599] SERGIO ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

Mi pare che una delle novità storicamente sostanziali del *Furioso* sia da individuare nella esemplarità di questo rapporto di interdipendenza che si viene a stabilire tra *entrelacement* e *inchiesta*, termini che nel riuso ariostesco assumono una sorta di rimotivazione o surdeterminazione reciproca. E mi pare anche che i famosi effetti di autocoscienza ironica del poema scaturiscano in gran parte dal gioco di complicità/solidarietà, o all'opposto dalla sottolineatura delle frizioni, fra i modo del racconto e il suo referente semantico.[600]

L'interdipendenza giustamente sottolineata dal critico tra *entrelacement*, tecnica per "tessere le fila"[601] del poema e inchieste, centri tematici dello stesso, fa sì che i personaggi che corrono dietro ai propri desideri si ostacolino gli uni con gli altri e le *quêtes* siano costantemente deluse, o comunque sostituite (ad esempio quando il fantasma di Argalia, accusando Ferraù di non aver restituito l'elmo, propone di trovare quello di Orlando, e Ferraù promette di riuscirci), trasformate (Rinaldo cercando Baiardo, finisce per rincorrere Angelica), dimenticate o rimandate (Ferraù e Rinaldo che interrompono temporaneamente il duello per seguire Angelica). Il fatto stesso che Angelica sia per una parte dell'opera l'oggetto passivo di vari cercatori in lizza, rende l'inchiesta destinata a plurimi fallimenti. A livello compositivo ciò si traduce nel ricorrere frequentemente alla deviazione ("Bisogna prima ch'io vi narri il caso, / ch'un poco dal sentier dritto mi torca", VIII, 51, 1-2) e al differimento[602] ("Ma troppo è lungo ormai, Signor, il canto, / e forse ch'anco l'ascoltar vi grava: / sì ch'io differirò l'istoria mia / in altro tempo che più grata sia", X, 115, 5-8), anche per mantenere desta la curiosità[603]. La *quête* nella prima parte del *Furioso*, quella cioè fino all'impazzimento di Orlando è materiale: si cercano elmi, armature, spade, cavalli, dame; tutti cercano Angelica che fugge finché non diviene soggetto di desiderio, e unitasi a Medoro, scompare dalla narrazione. Poi la *quête* si trasforma in conoscitiva, astratta: ecco che mentre Orlando ricerca la verità, Astolfo ricerca il suo senno sulla luna; Atlante cerca di ostacolare Ruggiero per impedire la sia conversione e la sua morte *pre tempore*; Anselmo cerca le prove del tradimento della moglie saputo da un negromante. Le ricerche materiali vengono interrotte o deviate dagli errori, dagli equivoci, da selve che nascondono e da fontane dell'amore e del disamore che confondono; le ricerche immateriali crescono con dei climax, come la ricerca della verità da parte di Orlando, che prima tenta di giustificare le prove del tradimento ("Va col pensier cercando in mille modi / non

---

[600] Ivi, p. 15.

[601] Nota espressione ariostesca del *Furioso*: "Ma perché varie fila a varie tele / uopo mi son, che tutte ordire intendo, / lascio Rinaldo e l'agitata prua, /e torno a dir di Bradamante sua", II, 30, 5-8; "Di molte fila esser bisogno parme / a condur la gran tela ch'io lavoro", XIII, 81, 1-2.

[602] SERGIO ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo* cit., pp. 9-31.

[603] Per ammissione dell'Ariosto: "Come raccende il gusto il mutar esca, / così mi par che la mia istoria, quanto / or qua or là più variata sia, / meno a chi l'udirà noiosa fia" XIII, 80, 5-8.

credere quel ch’al suo dispetto crede: / ch’Altra Angelica sia creder si sforza, /ch’abbia scritto il suo nome in quella scorza”[604]) e poi cerca invano “che non vi fosse quel che v’era scritto[605]” per poi iniziare a vagare senza meta; da lì in poi per Orlando si moltiplicano gli spostamenti ripetitivi, irrazionali. Già altre volte Ariosto ha descritto le sue creature brancolare nel buio “di qua, di là, di su, di giù”[606]. Due inchieste se pur rimandate non subiscono sostituzioni o cambiamenti, quella di Orlando per Angelica, e quella Bradamante per Ruggiero, entrambi impazziti, in modo diverso, di gelosia. Sergio Zatti fa notare come la luna esplorata da Astolfo sia il luogo per eccellenza di tutte le inchieste fallimentari, i “vani disegni che non han mai loco”[607], la summa di tutti i desideri, poiché lassù “vi si raguna” il complesso delle preghiere e le speranze degli uomini, e i senni perduti per corrervi dietro. Materiali o spirituali che siano, le inchieste non si concludono secondo le attese, ricordando le parole citate precedentemente di Ceserani, e già nel Canto I Ferraù e Rinaldo smettono di combattere per rincorrere inutilmente Angelica, Ferraù che perde l’elmo nel fiume ritrova proprio il fantasma di colui a cui l’ha preso e cioè Argalia, Angelica che fugge si imbatte in Sacripante, che la desidera ma se la lascia scappare; i paladini nel castello di Atlante si cercano ma non si riconoscono gli uni con gli altri; più avanti Zerbino che cerca Isabella trova solo la brutta e approfittatrice Gabrina e quando saranno ricongiunti, Zerbino sarà ucciso da Mandricardo, che ha viaggiato dalla sua Tartaria per recuperare la spada Durlindana per completare l’armatura di Ettore; Ruggiero cerca la ricchezza per poter sposare Bradamante, e così via. In generale la visione di Ariosto è quella rinascimentale della sfida della ragione al labirinto dell’irrazionale, del caso, e la consapevolezza dell’inadeguatezza degli uomini di fronte a tali sfide; perciò riesce a sfruttare uno luogo tradizionale come l’inchiesta per delineare la drammaticità dei nuovi cavalieri, non più infallibili come gli antenati medievali.

Anche il motore de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* è, per l’appunto, la ricerca di nuove avventure, come è nella definizione del cavaliere errante, ma si sa, le avventure dell’*hidalgo* sono immaginarie, trasfigurate, riprodotte dai libri di cavalleria che lo ossessionano.

Così, sono immaginarie le avventure dei lunatici cavazzoniani, che a quanto pare ricercano delle presenze misteriose, o sono per lo meno incantati da queste possibilità: il becchino Pigafetta era estasiato nel figurarsi “benissimo e distintamente la vita frenetica dentro ai tubi”[608]; Nestore, il

[604] *Orlando Furioso*, XXIII, 103, 5-8.

[605] Ivi, XXIII, 111, 2-3.

[606] Ivi, XII, 9; 10; 18; 29; XIII, 79; XXII, 15.

[607] Ivi, XXXIV, 75.

[608] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit. p. 77??

marito della “Vaporiera”, cerca la pace dei sensi tra le proprie mura e gli elettrodomestici; il prefetto Gonnella cerca i propri nemici, delle pericolose spie da smascherare. Tutti non raggiungono il risultato, o almeno la realizzazione materiale dell’obiettivo, poiché i loro obiettivi sono aleatori, irreali, mentali (anche quello di Nestore che si chiude in casa); difatti Nestore passa da una fissazione (gli elettrodomestici) ad un’altra (lo stare sui tetti); Pigafetta continua a credere al mondo sotterraneo, pur non avendolo mai visto nelle sue perlustrazioni da “becchino”; Gonnella crede a quello che vuol credere e viene quasi trascinato via da un motorino proprio quando ha quasi acciuffato la sua presunta spia ed infine Savini torna sconsolato e confuso nel posto - ignoto ma molto simile a una casa di cura - da cui si è allontanato, non sapendo bene cosa cercasse, né se avesse sognato, ma sentendosi soltanto molto stanco. Tutti gli indizi, nel brano che chiude il romanzo, sono duplici e portano a pensare che egli non sia affatto partito e stato via un mese, non abbia visto, ma solo immaginato: la luna che è come l’ha lasciata, il riferimento al timore o sensazione che il tempo passi, la confusione tra il ricordo e l’immagine mentale, l’incantamento. La spossatezza che Savini prova viene trasferita alla luna piena umanizzata, definita con una splendida ipallage, che chiude malinconicamente un poetico romanzo:

Quindi in conclusione devo essere stato via un mese esatto, perché mi ricordo la luna, che alla fine era identica a quando cercavo nei pozzi. L’ho vista questa luna sorgere su dalla parte dell’autostrada. E io che mi ero quasi perduto, e avevo paura di sentire per aria dal buio il fischio del tempo. Era una luna, mi ricordo, più pesante che mai, vecchissima e tutta rugosa. Che nasceva già a notte fonda, malfatta. E faceva fatica ormai a alzarsi dall’orizzonte e a uscire dai veli di nebbia. Me lo ricordo. O comunque ce l’ho chiarissimo in mente. Restava torbida e come coperta di muffe. E io la stavo a guardare: una luna, mi sembrava, così faticosa.[609]

***La Fortuna***

In *Estetica e romanzo* Michail Bachtin conia, come si sa, la definizione di *cronotopo*, quel concetto letterario dove si ha “la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e concretezza”[610] e a cui ha poi aggiunto dettagli riguardanti il peso della componente spaziale e la relazione figurativa interconnessa che i cronotopi del *mondo raffigurante* hanno con la realtà extratestuale (*mondo raffigurato*) nelle *Osservazioni conclusive* del 1973, inserite nell’edizione italiana che citiamo. Bachtin identifica la Fortuna come simbolo cronotopico *par excellence* del

---

[609] Ivi, p. 285.

[610] MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 231.

romanzo cavalleresco.[611] L'origine della personificazione della Fortuna è però romana: essa era una divinità dell'Olimpo, figlia di Giove e Giunone eppur senza genealogia o ruolo invariabile, poiché fu variamente onorata come protettrice di Servio Tullio e degli imperatori (*Fortuna Augusti*), del pudore femminile (*Fortuna Muliebris*), della forza maschile (*Virilis*), dell'abbondanza, della cavalleria (*Equestris*), dei romani (*Populi Romani* o *Huisce Dei*), oltre al fatto che costituì degli epiteti frequenti come *Bona*, *Mala Fortuna*, *Fortuna Publica*, *Augusta*, *Redux*.[612] I Padri della Chiesa ne sottolineavano pregiudizialmente il lato negativo di "sorte", "destino", potenza cieca, malvagia, mutevole, quindi i caratteri simili alla *Tykhe* greca, anche se i due concetti-culto sono diversi. La Fortuna compare nella tradizione cortese e medievale, come ostacolo alle imprese dell'eroe, e nelle opere del *fin amor* è un rischio da allontanare[613]. In età medievale è presentata spesso nei termini negativi di "perfida", "meretrice" e visualizzata con l'immagine della ruota mossa da virtù fatale[614], che cresce e decresce, influenzando le vite degli umani, come abbiamo detto del *Roman de Tristan*[615] e de *La mort Artu*, romanzo cortese del secolo XIII[616]. Compare nei generi dialogici della letteratura, legati alla cultura popolare-carnevalesca: è un personaggio morale-burlesco in François Villon, ad esempio nel *Problème ou Ballade au nom de la Fortune*, in cui il chierico le fa rivolgere biasimi e consigli, in linea con la letteratura testuale delle *Moralités* inscenate dai *clercs*[617]. Nelle *Rime*, il Petrarca arricchisce l'immagine della donna della sfumatura pagana della dea Fortuna (non più ministra divina come nelle opere morali), compagna delle pene di un amore irrealizzato: "La volubile Fortuna" (canzone LXXII), "Fortuna e la mia mente schiva" (sonetto CXXIV), "Madonna, il mondo e mia Fortuna" (sonetto CXXIX). Compare nella

---

[611] Ivi, pp. 298-305.

[612] Sono indiziali del culto della Fortuna le statue del Foro Boario e a Praenesta a Roma, anche se finora gli archeologi romani non sono giunti ad una teoria unitaria sull'origine del culto.

[613] Per una documentazione sulla Fortuna in ambito medievale si confronti HOWARD ROLLIS PATCH, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.

[614] Gli storici romani del secolo XIX puntarono sul significato di "destino"; alcuni di loro azzardarono ipotesi mitologico-naturalistiche senza molta fortuna come H. Gaidoz (*Le dieu galois du soleil e le symbolisme de la roue*) che presenta la dea solare dei Galli, O. Gilbert (*Geschichte und Topographie der Stadt Rom*) a proposito di una divinità lunare. JACQUELINE CHAMPEAUX, «Introduction», in *Fortuna. Recherches sur le culte de la fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César*, Rome, École française de Rome, 1982.

[615] "Qualunque erge / Fortuna in alto, il tuffa prima in Lete", in *Roman de Tristan*.

[616] Ne *La mort Artu*, il re sogna di essere rapito da una dama, in cima ad una monte da cui domina tutto ("Dame, il me semble que je vois tout le monde") ma da cui precipiterà per colpa dell'orgoglio che non risparmia nessun uomo ("il n'y a personne si haut placée qui ne doive précipiter") annunciando l'insuccesso della battaglia del giorno seguente.

[617] FRANÇOIS VILLON, *Problème ou Ballade au nom de la Fortune*, in *Les Lais Villon et le poèmes variés*, édité par J. Rynhcner e A. Henri, Genève, Droz, 1977, pp. 64-65.

lirica amorosa quattrocentesca, di Lorenzo De Medici[618], Poliziano[619], Boiardo[620]. Nella III *Satira* ariostesca[621] è citata l'antica immagine della ruota, mentre in altre sedi Ariosto condivide la visione più positiva della Fortuna come *occasio* da cogliere, simbolizzata qualche anno più avanti, nel 1499, dalla donna avvenente, alata, in bilico su una sfera sulle acque, descritta nel *Sogno di Polifilo*. In età controriformista sarà invece rappresentata come essere turpe in contrasto con la predestinazione divina. La letteratura francese del secolo XVI, caratterizzata da un forte italianismo e petrarchismo, fissa la Fortuna negli epiteti e negli stereotipi di una lirica raffinata di corte, dimenticando le influenze cortesi, l'aspetto metafisico-divino, la passionalità di Petrarca. La spiccata polisemia della Fortuna a cui si giunge nel Cinquecento, del resto, è il motivo per cui esistono tanti personali trattamenti allegorici di questa simbologia[622].

L'idea della Fortuna come caso è espressa nel *Poema dei lunatici* in tutte le situazioni che Salvini vive per caso, i posti in cui si ritrova cercando qualcos'altro, ma è ne *Le tentazioni di Girolamo* che costituisce il motore della storia, insieme al motivo del sogno e della visione. Il romanzo narra una *quête* che il protagonista compie, in un certo senso, per trovare un importante libro per sostenere gli esami, le vicissitudini avverse al ritrovamento, gli incontri casuali che sviano dall'obiettivo primario, che difatti si trasforma, man mano, senza che il protagonista se ne dispiaccia più di tanto; anche la narrazione ne risente, con continue deviazioni e digressioni; la struttura è resa complessa da inserzioni dei capitoli che il protagonista legge, dai titoli eterogenei, che interrompono, deviano la storia principale redatta con capitoli dalle lettere alfabetiche, e che hanno aspetti apparentemente secondari che influenzano la storia principale: la deviazione e l'*entrelacement* è molto tipico dei poemi cavallereschi. In questo panorama è la Fortuna a far progredire la *fabula*, senza alcuna causalità. All'incipit in *medias res* che evidenzia elementi spazio-temporali onirici, poiché contraddittori (sensazione di freddo e calore, gente in pigiama, galline nella biblioteca) e segni di

---

[618] "Amor promette darmi pace un giorno [...] rompe Fortuna poi ciascun disegno", LORENZO DE MEDICI, *Rime*, in *Poesia italiana. Il Quattrocento*, a cura di C. Oliva, Milano, Garzanti, 1978.

[619] "Fortuna invidiosa", in POLIZIANO, *Stanze per la giostra di M. Giuliano de' Medici*, in *Poesia italiana. Il Quattrocento*, cit.

[620] "Tutte le cose sotto de la luna / L'alta ricchezza e ' regni della terra, / Son sottoposti a voglia di Fortuna", BOIARDO, *Orlando Innamorato*, I, XVI, 1, 1-3.

[621] "Questo monte è la ruota di Fortuna", in LUDOVICO ARIOSTO, *Satire*, III, 170-1

[622] AA. VV., *Il tema della fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento. Studi in memoria di Enzo Giudici*, Firenze, Olschki, 1990.

casualità (“Si vedevano spuntare colletti di pigiama”[623],“Quando siamo sboccati come in tappo stappato”[624]) segue un’ambientazione, che situa la vicenda nella totale casualità:

Il fatto che fossi lì era un puro *caso fortuito*. Ero andato a letto da non più di mezz’ora, quando *è successo che mi sono svegliato* improvvisamente con un *leggero male di denti* e *mi è venuto in mente* che domattina avevo l’esame: *ed era* l’esame di maturità. [...] *Girando dunque in preda ai quesiti e alle recriminazioni , ho infilato la porta* e sono sceso giù per le scale [...] Cos, aspettando il mio libro, invece che dormire anch’io, mi sono sporto, e vedendo un titoletto a metà della pagina, ho soffiato via le formiche e per curiosità ho cercato di leggere.[625]

Il primo capitolo si apre e si chiude con azioni casuali; i finali di ogni capitolo fanno da aggancio per il successivo, come un formulare poetico cortese-cavalleresco, che introduce di solito un argomento del tutto diverso, il cui accostamento al precedente è appunto fortuito. Infatti al capitolo *A* segue *I perché*, ironica escursione su una donna di Recanati confusa dalle proprie domande esistenziali. Nei capitoli *B* e *C* la trovata del bibliotecario che prende “il primo libro che [gl]i è venuto in mano” dalle pagine ancora chiuse, tagliando una pagina a caso, fa sì che il contenuto si allacci con il capitolo successivo, *Giganti del Novecento*, che non ha legame con la vicenda (“Secondo Geoffreoy Saint-Hilaire i giganti sono senza energia, lenti nei movimenti[626]”) e che suscita il riso per l’inutilità agli intenti del protagonista, oltre che per la presenza di nonsense, paradossi, banalizzazioni tipicamente cavazzoniani. Il capitolo *D* si chiude, allacciandosi al successivo, *Condannati a morte in America*:

C’era un foglio completamente al rovescio, più giallo, proveniente da qualche altro volume. *Chissà che per un favore della buona fortuna non fosse davvero quel che cercavo*.[627]

Il libro continua con questo criterio, con *E*, *F*, *G* che si legano a *Protofilosofie*; *H, I* a *Nascite dei filosofi*; *L, M, N* a *I retrogradi*; *O, P* a un excursus sulle *Donne pelose*; a *Q, R, S* segue il capitolo *Piste ciclabili del purgatorio*; a *T, U, V, Secolo Venti, cronistoria del,* ovvero il libro che sembra più avvicinarsi all’indicazione bibliografica data nella cartolina di appello agli esami, cioè “Secolo Venti”, e poi chiude il capitolo Z, in cui il sognatore-studioso apparentemente si sveglia (così come presumibilmente era andato in biblioteca all’inizio).

---

623 ERMANNO CAVAZZONI, *Le tentazioni di Girolamo*, cit., p. 9.

624 Ivi, p.10.

625 Ivi, p. 11. Qui e nei seguenti esempi sono in corsivo tutte le espressioni che indicano casualità.

626 Ivi, p. 31.

627 Ivi, p. 45.

Vi sono casi fortunosi, ma anche deviazioni, proprio alla maniera dell'*Innamorato* o del *Furioso*, ad esempio quando qualche dettaglio distoglie il protagonista dall'oggetto temporaneo della propria inchiesta:

*Quando però ho tentato di rimettermi a leggere per vedere di cavarne qualcosa di buono*, se ma se ne poteva *trovare*, *sbuca davanti ai miei occhi* e si siede ad aspettarmi alla fine del rigo un toporagno minuscolo con la faccia da alpino, che allungando i baffetti annusa la frase e si gratta.[628]

Fortuitamente iniziano scontri e duelli: "*Mentre ero lì* che ascoltavo queste inutilità esasperanti, Fischietti *è arrivato* e ha dato con un elastico in un orecchio a quello accosciato, il quale si è subito offeso e voleva fare la boxe"[629]; iniziano amori: "*ero un po' distratto* dai discorsi della signorina che dall'altro dello scaffale parlava con il signore seduto"[630]; cambiano gli interessi dell'inchiesta-studio: "Come si può studiare tranquilli? - ho detto"[631]; si compiono spostamenti improvvisi a seguito di spaventi e traumi: "Sono scappato di corsa. Ossia avrei voluto; ma c'era un tal buio"[632]; si danno alla luce invenzioni: "Siamo arrivati che il direttore aveva inventato il motore elettrico. Era un ventilatore da tavolo"[633]. Proprio come accade agli eroi ariosteschi, "nevrotici" secondo le definizioni di Celati e Cavazzoni, di essere trascinati dagli eventi in avventure sempre più avvincenti.

### *IV. 1. 3. Cavazzoni e Miguel de Cervantes*

Si possono evidenziare diverse questioni tematiche e stilistiche di una certa rilevanza, che testimoniano la predilezione di Cavazzoni, oltre che per i poeti cavallereschi, per colui che ha scritto, parodiando la materia cavalleresca, il primo grande romanzo moderno europeo, e cioè Miguel de Cervantes. Le vicinanze sono tali che gli dedichiamo un paragrafo a parte, approfondendo l'uso cavazzoniano di un genere che fu già "riuso" della materia cavalleresca.
La vicinanza tra il *Poema dei lunatici* e il *Don Chisciotte* è giocata sullo sguardo ironico dell'autore che si serve di un narratore ingenuo, sulla confusione diegetica tra realtà e immaginazione,

---

[628] Ivi, p. 56.

[629] Ivi, p. 67.

[630] Ivi, p. 74.

[631] Ivi, p. 91.

[632] Ivi, p. 127.

[633] Ivi, p. 144.

sull'inserimento straniante di commenti, e sulla scelta di un narratore mendace come portatore della morale del racconto. L'antieroe Chisciotte non solo mette in ridicolo tutti i passati eroi ad ogni rimando o citazione, ma risulta essere solo uno dei molteplici punti di vista sulla realtà e, specialmente nel secondo volume dell'opera, vive alcuni fatti in cui la sua pazzia viene meno e il suo senso del pericolo riacquista dimensioni reali[634].

Procedendo con la storia l'*hidalgo* ha illuminazioni di saggezza, si *sanchizza* [635], con il termine coniato da Salvador de Madariaga e ripreso da molti, tra cui Martin dei Riquer[636]; arriverà infine a redimersi sul letto di morte davanti al curato e al barbiere. Molti critici si sono misurati sulla variazione o meno di Sancho e Don Chisciotte, sulla loro ideale confluenza in un solo personaggio, poiché entrambi i caratteri subiscono delle variazioni psicologiche ed assecondano la generale mescolanza di realtà e immaginazione della narrazione. Cervantes rende tutti i punti di vista, più il suo, ironico, che emerge nei passaggi di focalizzazioni interne ed esterne[637]. Spitzer sostiene che l'*auctor* sia il vero eroe dell'opera, colui che in ultima pagina fa comparire, umanizzandola, la penna del Cide Hamete Benengeli, come artefice del *Quijote*; un'ultima anima, questa, inserita per evitare ogni possibile continuazione apocrifa (come quella di Alonso Fernández de Avellaneda dopo l'apparizione del primo volume) ma anche per inserire un'ultima nota di incertezza: chi è il vero *auctor*? Cervantes che finge di riportare il Cide, il morisco o qualche altra volontà non contemplata? Oltre alla *mise en abyme* continua di scrivere di una scrittura che parla di un personaggio che si muove ripercorrendo le trame dei tanti libri che ha interiorizzato come reali. Oltre a ciò, nel *Quijote* si gioca con i simboli, le etimologie medievali, ma anche stilemi dei testi sacri. Ricordando le parole di Benedetto Croce, il cui saggio *Ariosto, Shakespeare e Corneille* è stato considerato a lungo l'unica vera e completa analisi del *Furioso*, cioè che i contenuti dell'arte

---

[634] Ad esempio, in Catalogna, dopo aver incontrato il bandito Rocco Guinart ed essere ospitati a Barcellona dal cavaliere don Antonio Moreno, Sancho e Don Chisciotte assistono a bordo di una galera a una sparatoria tra un brigantino turco e i soldati spagnoli, con morti e feriti. Non solo l'hidalgo e Sancho cominciano ad abbandonare velleità cavalleresche da qui in poi, ma pure la figura del Chisciotte comico inizia a sbiadirsi, per assumere note tristi, quando tornerà al sua paese per un anno su consiglio del Cavaliere della Bianca Luna (Sansón Carrasco) e si ammalerà e morirà vicino ai suoi cari (II, 74).

[635] Si confronti il saggio di JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN, «*Don Quijote está sanchficado el des-sanchificador que lo requijotize*» in *Bulletin Hispanique*, tome 94, 1, 1992, pp. 75-118 . Il concetto della confluenza tra Quijote e Sancho era già stato espresso in LEO SPITZER, «Perspectivismo lingüístico en el Quijote», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, (1948) 1955, pp. 135-187, ora anche in Centro Virtual Cervantes del Instituto Cervantes, www.cervantes.es; trad. it. «Prospettivismo nel "Don Quijote"», in *Cinque saggi di ispanistica*, Torino, Giappichelli editore, 1983. Chi coniò i termini "sanchificazione" e "chisciottizzazione" fu SALVADOR DE MADARIAGA, *Guía del lector del Quijote*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947, pp. 165-191. José Manuel Martín Morán però non lo riscontra nel testo, se non come un progetto di ricerca dell'effetto nei confronti del lettore.

[636] MARTIN DE RIQUER, *Don Chisciotte e Cervantes*, Einaudi, 2005.

[637] Il barocco Cervantes ricorda che lo sguardo complessivo è quello divino, ogni volta che afferma, attraverso le molteplici e contorte visioni, l'impossibilità umana di giungere a un'interpretazione definitiva della realtà.

“non sono le cose, ma i sentimenti del poeta”.[638] In Cervantes Don Quijote rappresenta realtà verosimile e ideale, Sancho il mondo sensibile e materiale.

Il narratore de *Il poema dei lunatici* ricorda, oltre che Don Chisciotte, il protagonista della novella cervantina *El licenciado Vidriera*. Composta intorno al 1604 e pubblicata solo nel 1613 tra le *Novelle esemplari*, racconta con una struttura e impostazione diegetica anomala per l’epoca, la storia di tal Tomás Rodaja che undicenne si mette al seguito di alcuni ragazzi presso l’Università di Salamanca dove poi prenderà la *licenciatura* in legge. Il giovane ad un certo punto impazzisce per una forma di follia che, secondo le conoscenze mediche del tempo, era curata in vari strani modi, e annoverata tra le varietà delle malattie malinconiche; il paziente crede di essere di vetro e teme di rompersi facendo qualsiasi cosa. Inoltre, non si innamora di una donna che lo ama pazzamente e gli somministra una pozione che lo rende in fin di vita. L’uomo, da avvocato che era decide di farsi soldato, carriera che aveva sempre aborrito; nei panni di combattente concluderà la propria vita nelle Fiandre. Ci si sorprende della trama, ma di tale tipo di pazzia erano ben forniti i trattati medici di allora. Spiega Cesare Segre ne *La struttura schizofrenica del «Licenciado Vidriera» di Cervantes*[639] che, ad esempio, Andrea Laurentius, nel trattato *Discourse of Melancholike Diseases* (1599) descrive fra i vari casi quello di una donna che credeva di esser di vetro; il medico Antonio Ponce de la Cruz, che viveva a Valladolid nello stesso periodo in cui visse Cervantes, nel trattato sulla malinconia parlava di casi analoghi; un paio di secoli prima della stesura della novella, si sa che il re Carlo VI di Francia fu afflitto da tale malattia, come racconta Enea Silvio Piccolomini (Papa Pio II) nei *Commentarii*, testo stampato nel 1584. Segre cita alcuni responsi moderni che definiscono questa malattia psichiatrica “psicosi delirante” ed alcuni articoli tecnici di riviste spagnole contemporanee di psichiatria per la comprensione della malattia, che parlano di “esquizofrenia paranoide”.[640] Delineata l’anamnesi, Segre passa all’analisi narrativa della fabula individuando tre sezioni (la prima comprendente la storia fino alla laurea, la seconda la vicenda dell’impazzimento, la terza fino all’arruolamento), diverse per diegesi (descrittiva nella prima, dialogica nelle altre due), cronotopia (Fiandre, Spagna, Italia nella prima e terza parte, Valladolid e

---

[638] BENEDETTO CROCE, *Ludovico Ariosto*, cit., p. 50.

[639] CESARE SEGRE, «La struttura schizofrenica del *Licenciado Vidriera* di Cervantes» in ID., *Fuori del mondo*, cit., pp. 121- 132.

[640] Ad esempio J. L. Laurenti, «Datos sobre los síntomas de la esquizofrenia a base del *Hechizo* en *El licenciado Vidriera* (1613)», in *Folia Humanistica*, V, 1967, n.59, pp. 927-938, cit. in CESARE SEGRE, *Fuori del mondo*, cit., p. 132.

Salamanca senza dimensioni cronologiche nella parte mezzana) e variazioni onomastiche[641]. Spieghiamo, dunque, che il protagonista ha quattro nomi: Tomás Rodaja, Licenciado Vidriera, señor Redoma e Licenciado Rueda, il che si addice con la sua schizofrenia. Vidriera è il pazzo che inizia a parlare quando malato e a voler dire tutto ciò che non aveva detto da savio: gli è concesso dire ciò che vuole contro varie categorie, come quei *sots* (*fools* o *bobos* che si dicano) che traevano origine dai carnevali medievali con tutte le licenze di comportamento che abbiamo detto nelle pagine precedenti[642]. Spitzer raccoglie tali variazioni con il termine *polionomasia*[643] partendo dall'analisi del filologo Américo Castro[644] e spiegando che Cervantes sceglie questo, insieme ad altri metodi, per rappresentare la molteplicità dei punti di vista, non solo nel senso *polisemico* e *polionomastico*, ma perché era l'unico modo di conferire, attraverso diversi registri stilistici, un unico punto di vista su numerosi narratori: ciò che definisce *perspectivismo* (prospettivismo), che consente di risalire all'origine unica della storia, vista da ogni personaggio secondo la propria visuale. Comprendendo la fenomenologia del linguaggio, Cervantes può sperimentare le diverse visioni dei narratori sullo stesso evento, e viceversa come il linguaggio può dare sfumature differenti ad una stessa ambientazione o vicenda. Questa ricerca razionale sul linguaggio riesce a manifestare anche la parte vitale e spontanea dei fatti riprodotti, come Américo Castro afferma:

En conclusión, podemos afirmar ahora que Cervantes practica de modo consciente el análisis racional de la realidad, y que muy a menudo ha intentado someter las formas de la actividad y de la cultura humanas a normas estrictas […] Pero también hemos observado en las páginas precedentes cómo frente a la razón esquemática se erguía enérgicamente lo vital y espontáneo, así como lo real (lo particular) se oponía a lo ideal (universal). Tan complejo dualismo lleva el arte de Cervantes por caminos nuevos y extraordinarios, pero es innegable que su punto de partida vamos hallándolo en zonas bien conocidas del pensamiento renacentista.[645]

---

[641] Già J. B. AVALLE-ARCE distingue tre fasi in corrispondenza dei cambiamenti di nomi. Si confronti ID, *Three exemplary novels in the Original Spanish. El licenciado Vidriera, El casamiento engañoso, El coloquio de los perros*, New York, Dell, 1964, citati in CESARE SEGRE, *Fuori del mondo*, cit.
Segre, in ultima analisi, tenta un'interpretazione psicanalitica della non attrazione del protagonista verso l'altro sesso: il rifiuto e "la pazzia di vetro" sarebbe una prova del trauma sessuale, giustificherebbe il rifiuto dell'altro sesso, dato che il vetro per alcuni è simbolo di verginità; l'interesse verso la onorabilità (*honra*) e la fama che Tomás-Vidriera esprime a fine novella sarebbe una trasformazione della pulsione libidica in tensione all'affermazione sociale; il distacco tra corpo e anima, descritto nelle stesse parole cervantine "El vidrio, por se de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más promptitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre" sarebbe tipico della *Spaltung* freudiana (scissione dell'Io) della schizofrenia.

[642] Si confronti. anche CESARE SEGRE,«La struttura schizofrenica del *Licenciado Vidriera* di Cervantes» cit., p. 126 sgg.

[643] LEO SPITZER, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en ID., *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955 (1948), pp. 135-187, anche in Centro Virtual Cervantes del Instituto Cervantes, www.cervantes.es.

[644] AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando (anejo VI de la *Revista de Filología Española*), 1925, cap. I, pp. 18-67, anche in Centro Virtual Cervantes del Instituto Cervantes, www.cervantes.es.

[645] Ivi.

E in modo simile fa Leo Spitzer:

> mientras para el mundo medieval los procedimientos de polionomasia y polietimología importaban para el conocimiento de la obra de Dios en el mundo, Cervantes empleaba los mismos procedimientos con la finalidad de revelar la multivalencia de que están dotadas las palabras para las distintas mentes humanas.[646]

Non pare superfluo ricordare che l'epopea dell'*hidalgo* pullula di cambi di nomi: Don Quijote è Alonso Quijano, Quisano, Quejada, Quijada, Señor Quijana, "el Caballero de la triste figura", "el Caballero de los leones"; Sancho Panza è sempre Sancho e non acquista nessun don, ma nel manoscritto del morisco Cide Hamete Benengeli che Cervantes finge di usare per mancanza di fonti, è semplicemente Sancho[647]; Dulcinea del Toboso era prima Aldonza Lorenzo e diviene "la dueña de sus pensamientos"; la moglie di Sancho è Juana Gutierrez, Mari Gutierrez, Juana Panza, Teresa Panza, Teresaina e Teresona; la contessa Trifaldi è anche dueña Dolorida. Nel *Chisciotte*, inoltre, la polionomasia allude all'uso di epiteti nei poemi cortesi medievali (possiamo ricordare che Amadís De Gaula è detto "el caballero de la ardiente espada", Yvain e Lancelot di Chrétien de Troyes sono detti con degli eponimi rispettivamente "le chevalier ou lions" e "le chevalier de la charrette". Spitzer ricorda un dettaglio: l'importanza dei nomi nell'Antico Testamento (nell'*Esodo*, VI, 2-3: "Io sono *Yahvè* e mi sono mostrato a Abramo, Isacco e Giacobbe come *Schaddai*; non sono stato conosciuto da loro come *Yahvè*") che scompare nel Nuovo Testamento, in cui i nomi cambiano dopo il battesimo, un po' come i nomi cavallereschi sono legati ad una fase biografica. Perciò Augustín Redondo ha azzardato l'interpretazione del cambio di nomi di Chisciotte, che si chiamerebbe "Qui-sano" quando è sano di mente, "Qui-xote" quando *está sote*, cioè "si trova in stato di" (schizofrenia).[648] Qui viene evocata la frequente inesattezza delle etimologie medievali, poiché allora la primaria finalità era sciogliere il mistero della parola, ed allo stesso modo funzionano le etimologie popolari che spiegano dei termini escono un orizzonte culturale relativo. Sancho si adopera in scioglimenti etimologici simili tirando in causa i proverbi, storpiando nomi comuni e propri, come quello della contessa Trifaldi a suo dire derivante da "tres faldas" (tre gonne)

---

[646] LEO SPITZER, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», cit.

[647] *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., I, XXV.

[648] AUGUSTÍN REDONDO, «El personaje de Don Quijote: tradiciones folklórico - literarias, contexto histórico, y elaboración cervantinas», in *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 847-856, cit. in JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN, op. cit., p. 35.

o “tres colas” (tre code). La conferma “sanchesca” alla propria teoria è questa: “esta condesa Tres Faldas o Tres Colas (que en mi tierra faldas y colas, colas y faldas todo es uno)”[649].

Anche Ermanno Cavazzoni sceglie l’instabilità dei nomi. Per iniziare, il protagonista del *Poema* si chiama Savini o Roteglia, per ragioni che non sono date dal narratore, e che il lettore identifica come prove della schizofrenica focalizzazione interna della storia. Mentre non si trovano particolari spiegazioni per il nome Roteglia, forse la scelta di Savini vuole alludere ironicamente alla radice di “savio”, reso al diminutivo e al plurale, se ciò può avere un qualche significato, relativo all anon pericolosità del suo male, forse, e alla pluralità di personalità. Possiamo leggere in due estratti come i vari nomi vengono citati senza essere “giustificati”:

*Non so perché, ma qui mi chiamano Roteglia; che non vuol dire niente*. E don Solimano pensava che io fossi una specie di esattore.[650]

Poi, quando siamo nel pieno delle ricerche di Savini, questi spacciatosi una volta per “ispettore”, quando chiede informazioni alla gente intorno sui pozzi e le fognature, inizia a farsi chiamare “ispettore della bonifica”, o meglio, non si oppone a questo fatto ed assume un nuovo epiteto:

*È successo anche a un certo punto che ero in pratica diventato, senza volere, ispettore*. Sono cioè arrivato in un posto. Non so bene dire dov’ero; e quando ho chiesto se avevan dei pozzi, dicevano: “Ah! Finalmente! L’aspettavamo”. Dicevano che sono l’ispettore della bonifica; l’ispettore Savini. Non ho detto di no da parte mia, per non complicare.[651]

Savini, zuppo e inzaccherato per esser rimasto all’aperto durante un temporale, si reca in un albergo:

In conclusione però varco la porta di questa pensione Leone e tanto per fare un buon effetto dico all’albergatore che è lì: “*Io sarei* l’ispettore Savini”. Ma a lui non fa molta impressione, e con al coda dell’occhio mi guarda le scarpe che non si vedono neanche del tutto, tanto sono inzaccherate. E guarda anche come sono ridotto e il bagaglio che ho con me, compresa la canna.  Poi ho sentito il dovere di dirgli: “Veramente Savini sono cosiddetto”. E lui voleva sapere se era scritto sulla patente o su passaporto; che in questo caso per lui ero anche Savini del tutto.[652]

Se i nomi non sono rilevanti, Savini-Roteglia può chiamare l’albergatore con il nome dell’albergo, dove si presenta dopo la prima notte all’addiaccio:

---

[649] *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., II, XXXVII.

[650] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 12. Qui e nelle seguenti i corsivi sono miei.

[651] Ivi, p. 15?? 16??.

[652] Ivi, p. 18.

Io ho detto che non avevo la patente: “Non ce l’ho, e neanche il passaporto con me, signor Leone”. Ma ha fatto una faccia poco simpatica, e anzi ha gridato: “Ma quale Leone! Stia attento lei a cosa dice!” E io credo che fosse un pretesto, e non fosse tanto il fatto che avessi sbagliato il suo nome; e poi con un errore molto scusabile, perché l’avevo letto, e poteva chiamarsi così. [...] Era evidente che quel signor Leone, o il nome che aveva, voleva star calmo; come fanno gli albergatori che sono esercitati a fare così. Stanno calmi perché io credo che lo imparano a scuola, anche quando la gente insiste da vicino; anche quando gli dicono: “fetenti, voi siete tutti fetenti, chi vi ha fatto, voi e gli alberghi” E dicono: “no, signore, si sbaglia, siamo dispiaciuti, e anche la direzione vi fa delle scuse, signore”.[653]

Nel momento in cui viene ripreso, il protagonista capisce che sta sbagliando nome, poi bastano un paio di battute e l’uomo torna ad essere “Leone”, tanto più che nella mente di Savini quasi si merita un tale appellativo:

Ma *questo Leone* era come albergatore di calma apparente, e diceva a me che dovevo fargli il piacere di sloggiare fuori [...] “Scusi” ho detto “signor Leone, sfilo la tenda”. E lui era parecchio seccato, credo anche per questo secondo errore di chiamarlo Leone.[654]

E poi più oltre nel libro, quando Savini incontra la “spalla” che lo accompagnerà, il prefetto in pensione; due avventurieri immaginari, il primo alla ricerca dei misteri dei pozzi, il secondo in fuga da immaginari persecutori:

“Forse ancora lei non sa come mi chiamo. Sono il prefetto Gonnella”. Io, visto che ormai lo voleva il destino, dico: “*Savini, mi chiamo così da queste parti*”. E lui: “Bene, *intendente Savini*”, e stringe. “Piacere”. E così, in questo modo, sono entrato nei confini della sua prefettura.[655]

Chissà che “Gonnella” non voglia ricordare la contessa Trifaldas, chiamata da Sancho - nella traduzione che egli compie sempre per capre il mondo attorno a sé - “tre gonne”. Comunque, quando Savini si fa chiamare ispettore, è perché egli stesso alla ricerca di qualcosa di indefinito, ma più certamente alla ricerca del proprio ruolo, vuole vedersi nei panni di un “ricercatore di verità”, uno scopritore dei misteri della vita; quando, allo stesso modo, egli decide di battezzare l’albergatore “Leone”, lo fa poiché quella è la sua realtà, che coincida o meno con quella materiale. Riguardo il cambiar nome alle cose, trucco infallibile del cosiddetto comico del discorso, troviamo vari esempi nel *Chisciotte*: il Cide Hamete Benegeli è detto da Sancho “Berenjena”, giocando sulla presunta predilezione dei mori per le melanzane (*berenjenas*); l’elmo di Mambrino è per Sancho

[653] Ivi, p. 19.

[654] Ivi.

[655] Ivi, p. 85. Tutti i corsivi sono miei.

“Malandrín” (Malandrino), così Teresa è Teresona o Teresaina, la contessa Trifaldas diventa Trescolas (poiché *colas*, strascichi, sembra a Sancho sinonimo di *faldas*, gonne). Don Quijote chiama il barbiere: “señor rapista”, “señor rapador”(barbitonsore, nella traduzione italiana che citiamo); il suo cavallo, un semplice *rocín*, *Rocinante* (Ronzinante) aggiungendo il suffisso nobilitante usato nei nomi medievali.

Nel *Quijote* il cambio di nome dei personaggi coincide con un cambio, comico e parodico, di fase, di funzione del personaggio, come accadeva per i personaggi delle Sacre Scritture e dei romanzi cortesi[656]; i numerosi soprannomi parodiano i patronimici, gli epiteti, le perifrasi formalizzati nei formulari epici antichi e medievali, poiché a questa tradizione rende omaggio il colto *hidalgo*, e vi fa riferimento anche l’autore, in modo del tutto comico. Inoltre, quando i nomi vengono cambiati da Chisciotte e Sancho per interpretare in modo nuovo la realtà e le presenze che li circondano, il processo onomastico ha un significato preciso: segue il variare dello sguardo schizofrenico dei due, che non contenti di trasfigurare se stessi, gli altri, le cose, gli animali, celebrano nuovi battesimi, Chisciotte illudendosi delle proprie manie, Sancho oscillando tra il compiacimento del padrone e l’autoconvinzione che lo avvicina alle follie dell’altro. Nel *Poema dei lunatici*, questo si ha quando Gonnella chiama Savini “attendente”, e si apre la fase dell’avventura a due.

In conclusione, la polionomasia cervantina è il segnale dell’idea della variabilità della realtà, quale appare agli uomini, che solo Dio conosce a pieno. La pluralità onomastica cavazzoniana è una delle tante prove dell’instabilità psicologica del protagonista, che in fondo si chiama come gli altri lo chiamano, e va dove gli altri lo conducono, mantenendo un’appannata memoria del perché delle proprie azioni e delle dimensioni delle proprie oscillazioni esistenziali. Cervantes ha il dominio dell’arma dell’ironia, come chiosa Spitzer:

Su ironía con variados matices, perspectivas y disfraces —de relativización y dialéctica— da testimonio de su alta posición dominadora del mundo. Su ironía es la libertad de las alturas, no la inexorable disolución dionisíaca del individuo en la nada y la muerte como en Schopenhauer y Wagner, sino una libertad bajo la cúpula de aquella religión que afirma la libertad del albedrío.
Hay aquí, en el mundo que ha creado, un aire vivificante con el que podemos llenar nuestros pulmones y con el que se afianzan nuestros sentidos y nuestro juicio individuales, y hay la transparencia cristalina de un creador artístico en sus múltiples reflejos y variadas refracciones.[657]

---

[656] Ad esempio l’Yvain di Chrétien de Troyes è detto il Cavaliere del Leone dopo che salva il leone dal veleno del serpente che lo mordeva ad una fonte, leone che diverrà fedele accompagnare; Lancillotto è il Cavaliere della Carretta dopo che è salito sul carro dell’ignominia guidato da un nano crudele, su cui tradizionalmente erano esposti gli empi, i condannati, e il suo nome compare a metà opera; Perceval è detto il Gallese, e solo alla fine chiamato con il vero nome, che egli ricorda improvvisamente non avendolo mai conosciuto. Si confronti CHRÉTIEN DE TROYES, *I romanzi cortesi*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Milano, Mondadori, 2011.

[657] LEO SPITZER, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», cit.

Cavazzoni non usa l’ironia, ma sceglie una diegesi mendace, inattendibile, tipica del romanzo novecentesco, la voce del personaggio inetto che dice e comprende il senso ultimo delle cose. L’episodio di Savini nell’albergo ricorda quando nel *Quijote* (o nel *Furioso*) gli altrui comportamenti vengono spiegati in modo irrazionale ed immaginario; qui il protagonista entra in albergo senza documenti, inzaccherato e bagnato, rovina una tenda con la canna che porta con sé, eppure spiega il rifiuto dell’albergatore con il fastidio per esser stato chiamato con un nome sbagliato o con l’educazione professionale, in modo totalmente illogico (come Orlando spiega con mille scuse le scritte di Angelica e Medoro); Don Quijote trova sempre, di fronte a un quesito, la spiegazione più accreditata nella letteratura, ed è sempre la meno plausibile. Di seguito uno stralcio dal capitolo XVI (gli esempi sarebbero moltissimi) quando Sancho e Chisciotte si chiedono come mai il Cavaliere degli specchi somigli tanto a Sansón Carrasco[658],:

“Y ¿crees tú, Sancho, por ventura, que el Caballero de los Espejos era el bachiller Carrasco; y su escudero, Tomé Cecial, tu compadre?” “No sé qué me diga a eso”, respondió Sancho “sólo sé que las señas que me dio de mi casa, mujer y hijos no me las podría dar otro que él mesmo” [...]
“Estemos a razón, Sancho”, replicó don Quijote, “Ven acá: ¿en qué consideración puede caber que el bachiller Sansón Carrasco viniese como caballero andante, armado de armas ofensivas y defensivas, a pelear conmigo?” [...] “Pues, ¿qué diremos, señor”, respondió Sancho “a esto de parecerse tanto aquel caballero, sea el que se fuere, al bachiller Carrasco, y su escudero a Tomé Cecial, mi compadre? Y si ello es encantamento, como vuestra merced ha dicho, ¿no había en el mundo otros dos a quien se parecieran?” “Todo es artificio y traza” respondió don Quijote “de los malignos magos que me persiguen, los cuales, anteviendo que yo había de quedar vencedor en la contienda, se previnieron de que el caballero vencido mostrase el rostro de mi amigo el bachiller, porque la amistad que le tengo se pusiese entre los filos de mi espada y el rigor de mi brazo, y templase la justa ira de mi corazón, y desta manera quedase con vida el que con embelecos y falsías procuraba quitarme la mía. Para prueba de lo cual ya sabes, ¡oh Sancho!, por experiencia que no te dejará mentir ni engañar, cuán fácil sea a los encantadores mudar unos rostros en otros, haciendo de lo hermoso feo y de lo feo hermoso, pues no ha dos días que viste por tus mismos ojos la hermosura y gallardía de la sin par Dulcinea en toda su entereza y natural conformidad, y yo la vi en la fealdad y bajeza de una zafia labradora, con cataratas en los ojos y con mal olor en la boca; y más, que el perverso encantador que se atrevió a hacer una transformación tan mala no es mucho que haya hecho la de Sansón Carrasco y la de tu compadre, por quitarme la gloria del vencimiento de las manos. Pero, con todo esto, me consuelo; porque, en fin, en cualquiera figura que haya sido, he quedado vencedor de mi enemigo”. “Dios sabe la verdad de todo”, respondió Sancho.[659]

Ecco perché il *Quijote* è scritto per mezzo di incoerenze tra la voce del narratore onnisciente, quella del copista moresco da cui Cervantes dice di citare come fonte di prima mano, e le asserzioni dei protagonisti, che variano di punti di vista come variano i loro nomi; ecco come Cervantes affida al

---

[658] Il quale come, si sa, si nasconde nei panni del Caballero del Bosque, o Caballero del Verde Gabán o caballero de la Mancha, o Diego de Miranda, alias Caballero de la Blanca Luna.

[659] Ivi, II, XVI.

Licenciado Vidriera la libertà di esprimere il punto di vista del diverso, dell'asociale, sotto le mentite spoglie narrative dell'avvocato-folle, che si rivolge ad esempio, nella parte conclusiva della novella, con queste parole alla corte:

"¡Oh corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes y acortas las de los virtuosos y encogidos; sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados, y matas de hambre a los discretos vergonzosos!"[660]

In varie porzioni di testo del *Quijote* il narratore si interrompe creando un'attesa, un'ellisse, una porzione oscura del linguaggio, o semplicemente una *contraddizione*. La contraddizione è un difetto del pensiero e dell'argomentazione, a cui gli autori che stiamo trattando in paragone a Cavazzoni fanno ricorso per esprimere l'inattendibilità del narratore. Cervantes la usa anche per spiegare le aporie della trama o fingersi ironicamente un *reportator* oggettivo della storia ripresa da un'altra fonte, quando invece, in più momenti, egli commenta ed esprime con focalizzazione interna i propri divertiti pareri sui personaggi. Nel brano seguente del *Quijote* il narratore lascia la battaglia tra Quijote e Biscayan "il gagliardo biscaglino" a metà, imputando l'interruzione al manoscritto e rimandando alla seconda parte:

Pero está el daño de todo esto en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito, destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad euro el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, non se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló de modo que se contará en la segunda parte.[661]

Si opera la rottura della finzione narrativa e inoltre si rimanda a una seconda parte, invitando, retoricamente ed ironicamente, l'uditorio all'attesa. Si riscontrano spesso nelle parole di Don Chisciotte e di Sancho diverse contraddizioni rispetto alle precedenti posizioni; accede a volte che il primo sembri rinunciare alla visione cavalleresca delle cose e che il secondo si faccia più profondo, come sembra volerci dire Cervantes qui:

"Cada día, Sancho" - dijo Don Quijote- "te vas haciendo menos simple y más discreto".
"Sì, que algo se me he de pegar de la discreción de vuesa merced", respondió Sancho.[662]

---

[660] MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El licenciado Vidriera*, in ID., *Novelas ejemplares*, cit.

[661] *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, cit., I, VIII.

[662] Ivi, II, 12.

In effetti l’autore nella trama inserisce dei segnali di influenze tra i due (Sancho grazie alla propria saggezza diventerà governatore presso i conti di Barcellona, salvo poi finir per rinunciare al ruolo; l’*hidalgo* si disillude sempre più spesso nel II volume[663]). In realtà, i cambiamenti di intenzioni hanno la funzione narrativa di incatenare le trame, giustificare un comportamento, evidenziare lo scarto tra detto e fatto o non fatto, concludere o viceversa esaltare la non conclusione, esaltare l’assurdità delle parole con sfumature date nella diegesi. Ad esempio, si fa proseguire la farsa creata da Sancho di Micomicona o prolungare la vicenda del “*baciyelmo*” (elmo di Mabrino per l’*hidalgo*, bacile per il barbiere derubato, elmo di “Malandrino” per il semplice Sancho che poi conia un termine- compromesso, “bacilelmo”) nella prima parte, concludere la visione di Dulcinea-contadina accostando al visione donchisciottiana a quella ironica del narratore.

Il proemio del *Quijote* del 1605 riporta un dialogo tra il narratore e un amico che mettono in discussione la storia che seguirà e rivelano i trucchi per comporla; in modo diverso qui si mette in discussione ciò che si dirà, frutto di una mente malata. Diversamente, nella *Prefazione per il lettore* del *Chisciotte* del 1615, Cervantes fa riferimento al primo volume, al seguito apocrifo del cosiddetto Alfonso Fernández de Avellaneda, a due novelle su due pazzi che insegnano come alcuni libri possano essere deleteri, e al fatto che una volta fatto morire il suo *hidalgo* nessuno si azzarderà ad operare una nuova continuazione; ma la discussione della storia è nel primo capitolo, in cui Chisciotte, Sancho e il baccelliere Sansón Carrasco, parlano delle copie delle avventure chisciottiane pubblicate, e si insinua in loro la voglia di dar continuazione al primo libro. Per Cervantes è una *metafiction*, per Cavazzoni una deformazione diegetica, ma entrambi si servono dei *nonsense* e delle contraddizioni per inscenare la pazzia dei protagonisti.

L’*Avvertimento* del libro d’esordio cavazzoniano, un proemio di questo presunto “poema”, identifica il pubblico e vi si appella, per chiedere un aiuto alla comprensione, con scuse anticipate per la confusione dei contenuti; il lettore riceve immediatamente i segnali dell’inattendibilità di chi scrive, poiché ammettono la confusione dei ricordi ma poi sottolineano la realtà dei fatti:

I casi che mi sono capitati, debbo ancora capirli, e non ho smesso di rifletterci sopra [...] i discorsi che ho fatto in certi frangenti, non so come li potrei definire [...] li sottopongo all’attenzione di qualcuno che se ne intenda. Poi staremo a vedere. Così dicendo sono più tranquillo, e da parte mia non dico più niente; se non i fatti come mi sono sembrati.[664]

---

[663] Ad esempio Don Quijote afferma in II, XI: “ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño”.

[664] ERMANNO CAVAZZONI, «Avvertimento», ne *Il poema dei lunatici*, cit., p. 5.

La contraddizione nelle singole proposizioni dell'*Avvertimento* cavazzoniano abbraccia completamente il senso del pensiero espresso: si avverte che si racconterà nient'altro che i fatti come sono apparsi, *fenomenicamente*, eppure il narratore afferma di non voler dar giudizi personali, premettendo la non comprensibilità dell'accaduto, e si sente più tranquillo (parallelo psicologico - e qui già l'ironia cavazzoniana si insinua - della presunzione di oggettività deontologica di un cronista o di uno storico): "Così dicendo sono più tranquillo, e da parte mia non dico più niente; se non i fatti come mi sono sembrati.[665] La contraddizione identifica facilmente il personaggio instabile psicologicamente, come Don Chisciotte che segue la logica cavalleresca e poi nega il predominio della Fortuna, uno dei simboli cavallereschi più noti.

No hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso [...] sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura[666]

Oppure si loda frequentemente ("el más valeroso andante que jamas ciñó espada"[667]) e poi afferma modestia:

no más, cesen mis alabanzas [...] porque soy enemigo de todo genero de adulación.[668]

Le contraddizioni del principale lunatico cavazzoniano sono legate alla visione della realtà, della storia, del reale accadere dei fatti, dei personaggi attorno a lui. Nel primo capitolo *I fatti così come mi sono sembrati*, leggiamo:

C'è stata all'inizio questa cosa stranissima che probabilmente non sarà creduta, ma si trovano scritti in bottiglia nel fondo dei pozzi [...] Questo fenomeno non si sa spiegare; anzi in molti credono che l'acqua dei pozzi sia comunicante nel sottosuolo, e che qui in pianura si sentono dai pozzi spesso venire voci o lamenti, e ci si sente a volte chiamare per nome.
È difficile forse da credere, anche se la cosa è risaputa e comune; ma qui dicevano che le voci sono come le bottiglie e che non si capiscono le une come non si capiscono le altre. Potrebbero essere superstizioni, in un certo senso.[669]

---

[665] Ivi.

[666] , cit., II, 66.

[667] Ivi, I, 3.

[668] Ivi, I, 29.

[669] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 7.

Il narratore preannuncia che la cosa è incredibile, ma la definisce nella prima frase con verbi all'indicativo, sottolineandone la certezza; parla di sentito dire, ma chiama l'oggetto delle leggende metropolitane un "fenomeno", descrivendolo calcando sempre più i toni, dai messaggi in bottiglia arriva a ritenere credibili le dicerie sulle voci che escono dai pozzi, affermando solo parzialmente che "potrebbero essere superstizioni". Più oltre, ha inizio la ricerca della verità su tali credenze, e il narratore, sempre più inattendibile, si presenta come un professionista de "l'ufficio d'igiene" per scampare a troppe domande; comincia a trovare oggetti d'uso comune buttati nei pozzi, e mentre gli altri sghignazzano, la narrazione omodiegetica rivela una non totale comprensione e sorpresa per le espressioni e le reazioni altrui, una deformazione iperbolica delle dicerie, come sulla vicenda del tale Taddei Filippo che, vivendo nei fossi, scomparirebbe e riapparirebbe. Le deformazioni sono evidenti nella scelta di attributi, avverbi, verbi con certe sfumature, dettagli vaghi o irrazionali ("in passato", "L'ho detto per dire qualcosa"), di paragoni ("quando si metteva a parlare, alla vecchia le braccia le sembravano due pezzi di corda"), delle cause che mancano di coerenza con le conseguenze ("così uno passava il pomeriggio attento solo al pozzo", "cosicché era sempre preoccupata") e in ultimo, ma non per importanza, dei deittici ("in passato", "alla fine di agosto","poi", "qui in pianura", "nell'epoca"):

Comunque a girare ho iniziato alla fine di agosto, ma così, con poche speranze. Ossia, avevo qualche speranza, ma non la dicevo. [...] Mi ha detto anzi che vicino al pozzo ci stava una vecchia, in passato. Si sedeva lì a pulire i radicchi, e era come se il pozzo le tenesse dei discorsi. E non solo; quando si metteva a parlare, alla vecchia le braccia le sembravano due pezzi di corda, e non poteva sollevare un radicchio. Io ho ascoltato senza pronunciarmi un granché; poi abbiamo pescato una calamita rotta e degli anelli di ottone, credo [...] Dice che da bambina le faceva impressione, perché risuonava e rimandava la voce; poi ha cominciato anche lei a parlare. Diceva delle frasi gentili, erano frasi tronche e di poco significato. E dice che dispiaceva non sentire bene. Così uno passava il pomeriggio attento solo al pozzo, e anche quando girava per i campi aveva in mente il pozzo, e si continuavano a sentire nelle orecchie le sue frasi. Ma sua sorella sentiva delle cose ancora più strane, che erano bisbigli vicino all'orecchio, cosicché era sempre preoccupata quando tiravano su l'acqua. Poi si è fatta calare con la corda del secchio. È rimasta giù molto tempo prima che gridasse: tiratemi su. Non ha voluto poi dire niente. [...] L'ho visitato quel pozzo; è nel cortile, normale, con una tettoia. Mi era venuta intorno tutta la gente della case e delle case vicine. [...] Un bracciante mi ha chiesto se ero del servizio potabile. Ho detto di no, ma che viaggiavo per l'ufficio d'igiene. L'ho detto per dire qualcosa. Poi mi sono accorto che quelle due sorelle stavano sull'uscio di casa e si dondolavano un po' dalle parti.[670]

Sembra che il narratore inserisca a caso alcune descrizioni, che dimostrano la mancanza di un filo logico nel racconto come "poi mi sono accorto che quelle due sorelle stavano sull'uscio di casa e si

[670] ERMANNO CAVAZZONI, ivi, pp. 7-9.

dondolavano un po’ dalle parti”, oppure “queste mie idee e queste voci”, “teneva le mani tutte contorte”: possono esprimere la non comprensione del mondo del protagonista, oppure aggiungersi agli altri segnali che Cavazzoni ci dà per indicare che questo strano ricercatore e i testimoni sono probabilmente frequentatori di un manicomio. Il narratore stesso, probabilmente, non ne è fuori: si riferisce sempre ad un “qui” e ad un “ora” diversi con tutta evidenza da un altrove e un passato, sia perché la temporalità e la spazialità delle presunte ricerche sono differenti dal momento in cui scrive, pur rimanendo sempre vaghe e confuse, sia perché nel presente della scrittura egli afferma di non comprendere o non ricordare ciò che gli è accaduto. Per esser precisi, alla fine del libro abbiamo la conferma del nostro sospetto da lettori, che si tratti di una storia manicomiale:

E così ci ho pensato, qui in questa camera dove mi hanno messo per riposare, e pian piano l’ho scritto tutto, dove son stato.[671]

Nelle prime pagine, però, i segnali della trasfigurazione mentale sono nelle descrizioni: la gente che commenta, le donne che si dondolano sugli usci, “le tane” naturali del presunto Taddei, la figura del sacerdote ed i suoi gesti inconsulti durante le celebrazioni potrebbero essere più che semplici dettagli irrilevanti nel discorso che formalmente Savini, tutto preso dalla ricerca su pozzi e vene, si sforza di produrre, ma finiscono per essere i sintomi di una pazzia orlandesca, nelle casualità degli incontri e nella variabilità della meta, e donchisciottesca, per l’erranza dell’eroe nella ricerca della vera spiegazione del mondo. Entrambi i modelli di pazzie cavalleresche sono evocati, in modo da costruire il profilo di un protagonista che insegue una futile chimera:

E sempre nell’epoca che seguivo queste mie idee e queste voci, sono stato ben accolto, mi ricordo, da un arciprete. Ci siamo accordati proprio per interrogare il pozzo [...] Mi sono fermato in questa canonica per due giorni e mezzo; e è una persona strana questo don Solimano. Sembra sempre distratto da un altro pensiero. Ad esempio dice la messa come una furia. Qui forse credono che si dica così. Mi fa un po’ paura la sua messa, perché è tutta confusa, e lui diventa nervoso. Ho visto che apriva il tabernacolo e cercava di infilarci un leggio; che non ci può entrare. Poi mi guardava di traverso e credo mi interrogasse con gli occhi. I chierici erano spaventati e lui faceva dei segni perché spostassero qualcosa dall’altra parte. Non so come avesse l’dea di mettere il leggio insieme alle ostie, che non c’è nessun rito [...] Ho avuto l’impressione perfino che non fosse di culto cristiano, perché teneva le mani tutte contorte; e non avevo mai visto un modo del genere.[672]

Naturalmente, c’è un’evidente differenza di volontà tra il pazzo de *Il poema dei lunatici* e Don Quijote: il primo non è consapevole della propria follia, ma parla di sogni, confusione, torpore,

---

[671] Ivi, p. 285.

[672] Ivi, p. 11.

stanchezza, e anzi si sorprende delle incoerenze dei propri ricordi; il secondo, nel pieno della follia "decide" di impazzire, vuole imitare "a Amadís" e "al valiente don Roldán" per facilitare - quasi fatalmente - la risposta di Dulcinea del Toboso alla sua lettera. Per il primo, lo scrittore inventa uno stile scorretto ed inattendibile, per il secondo l'autore-narratore gioca su più piani di finzione, mescolando le diverse realtà viste da ogni personaggio ed evitando di mantenere costante la propria posizione distaccata e ironica: il narratore del Don Quijote a volte interviene nell'interpretazione delle vicende, a volte afferma di non sapere, di ritenere apocrife delle vicende o riportare traduzioni e fonti non attendibili. Ricordiamo come Don Quijote decide di inscenare la pazzia finché non avrà avuto la risposta della sua Dulcinea del Toboso, con una, a suo dire, "tan rara, tan felice y tan no vista imitación":

"Quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas, e hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura. Y puesto que yo no pienso imitar a Roldán, Orlando o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que parecieren ser más esenciales y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más".
"Paréceme a mí - dijo Sancho - que los caballeros que lo tal ficieron, fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias [...] ¿qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?"
"Ahí está el punto - respondió Don Quijote - y esa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión, y dar a entender a mi dama, que si en seco hago esto, qué hiciera en mojado; [...] Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia, y si fuere al contrario seré loco de veras, y siéndolo no sentiré nada. Así que de cualquiera manera que responda, saldré del conflicto y trabajo en que me dejares, gozando el bien que me trujeres, por cuerdo, o no sintiendo el mal que me aportares, por loco".[673]

Giunti a questo punto, il problema si rivela avviluppato su se stesso, poiché Cervantes ritiene di far inscenare la pazzia ad un sedicente cavaliere che è già abbastanza pazzo, ma non così pazzo per non avere momentanei barlumi di saggezza: se Dulcinea risponderà finirà la triste penitenza dell'hidalgo, altrimenti tale sarà il dolore che lui impazzirà sul serio, e in quanto pazzo non si darà conto di nulla.

---

[673] *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., I, XXV.

La contraddizione ricreata dagli autori che vogliono restituire, comicamente, la trasformazione della realtà agli occhi del "pazzo" consiste anche nel contrasto mondo sensibile vs. mondo immaginato. Avendo sottolineato una differenza tra il protagonista cavazzoniano e quello cervantino, possiamo però ricordare che la pazzia è tale per entrambi gli "eroi" e li accomuna, dal momento che non hanno mai alcun dubbio sul proprio stato; abbiamo parlato della non comprensione della realtà di Savini-Roteglia, dunque possiamo citare i discorsi apparentemente saggi di Quijote pazzo: ad esempio nel capitolo I della II parte, la risposta dell'hidalgo dimostra di non aver capito le allusioni del barbiere, che ha appena narrato la storia di un pazzo di Siviglia che al punto di uscire dal manicomio perché ufficialmente guarito, tradito dalle proprie parole irrazionali (si crede Nettuno), viene di nuovo rinchiuso. Terminato il discorso Quijote afferma a gran voce:

"Pues, ¿éste es el cuento, señor barbero - dijo don Quijote -, que, por venir aquí como de molde, no podía dejar de contarle? ¡Ah, señor rapista, señor rapista, y cuán ciego es aquel que no vee por tela de cedazo! Y ¿es posible que vuestra merced no sabe que las comparaciones que se hacen de ingenio a ingenio, de valor a valor, de hermosura a hermosura y de linaje a linaje son siempre odiosas y mal recebidas? Yo, señor barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo; sólo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería".[674]

L'*hidalgo* afferma di non esser pazzo, ma di voler solo difendere la classe della cavalleria errante, in base alle credenze dovute alla sua vera pazzia; la pazzia che egli inscenerà sarà derivata, non originaria, una "meta-pazzia" tanto ben interpretata da divenire il suo stato reale.

La conclusione degna è che l'eroe si "penta" della propria originaria pazzia sul letto di morte e che egli stesso esca temporaneamente dal tempo della storia per affiancarsi all'intenzione di Cervantes[675] di vietare ogni prosecuzione del libro: rinsavendosi, l'hidalgo diventa un altro, "Quijano il buono", che giustificatamente può affermare che per ridicolizzare la cavalleria bastano e avanzano le imprese di "Quijote de la Mancia":

"Yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. [...] Ítem, suplico a los dichos señores mis albaceas que si la buena suerte les trujere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, cuan encarecidamente ser pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y

[674] Ivi, II, I.

[675] Nella dedica, infatti, Cervantes dichiara la volontà di scrivere una seconda parte ufficiale concludendola con la morte di Don Quijote, per scongiurare qualsiasi continuazione apocrifa.

tan grandes disparates como en ella escribe, porque parto desta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos”.[676]

La forza della parodia e dei doppi sensi fa sì che l’alter ego Alonso Quijano si scagli contro la finta *Segunda parte*, in una critica ironica e fatta per burla, e il vero autore, Cervantes, dietro la maschera di Cide Hamete e la sua penna, possa scagliarsi contro la vera prosecuzione illegale del suo primo libro, quella dello scrittore “falso e tordesigliesco”:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote.[677]

Nel finale de *Il poema dei lunatici* non si dichiarano delle intenzioni parodiche, come nel romanzo cervantino, ma solo rappresentative del mondo della follia, che si lega al ribaltamento carnevalesco, allo scarto retorico, all’uscita dalla regola, alla visione alternativa, tutti caratteri comuni a Pulci, Ariosto, Cervantes con Cavazzoni; qui si contrappongono l’espressionistica *mise en abyme* barocca cervantina e la confusione diegetica e identitaria tipica del romanzo del Novecento:

Ero arrivato a questo punto, che forse era un punto incompiuto. Però non sapevo cosa pensare. “E in fondo” mi debbo essere detto “non so più bene neanche chi sono”. Perché era un’epoca fatta così, molto ispirata; da quando avevo avuto quel sospetto, che ci fossero delle bottiglie nei pozzi, di tutti quelli che son naufragati. E allora l’ho chiesto, chi sono io, quando mi hanno visto tornare. Ero seduto su una sedia imbottita e dicevo. “Chi sono?” Ma loro non erano molto contenti.[678]

Un episodio del *Poema*, molto comico nell’abbassare parodicamente i personaggi, sembra trasparire tutta l’ammirazione cavazzoniana per la scelta cervantina di dipingere la follia dell’*hidalgo*:

Poi sono passato per l’orto dietro alla casa continuando a tubare: così da una finestra si è affacciata una gentildonna che mi guardava. Aveva una cresta bellissima di capelli rossi raccolti che ondeggiavano. E poteva essere la signorina del bar, però era come se la vedessi la prima volta, perché sporgeva in un modo dal davanzale, con questa cresta ondeggiante, col collo, con petto, che ho avuto un’impressione curiosa. Con la coda dell’occhio, da lì dov’ero, ho avuto l’impressione che stesse dritta in piedi sopra le braccia come sopra due braccia sul davanzale; e non ci fosse nient’altro di sotto dal petto in giù, come invece in genere c’è. Ma il prefetto diceva: “No, no, è

[676] Ivi, II, LXX

[677] Ivi.

[678] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 285.

normale”, e mi esaminava la testa. “Succede così, che uno crede gli si asciughi il cervello[679], perché fa questi scherzi l’amore.” Però rideva. [...] E io: “Ma non so se lei è una donna, o è della specie dei galli, ad esempio dei galli cedroni”. E il prefetto diceva: “É l’inesperienza” [...] In mezzo, per farle capire che però ancora l’amavo, gridavo come il gabbiano di mare che sembra pianga e singhiozzi. [...] “Lei si deve rendere conto”, diceva il prefetto, “che qui ci menano per il naso come vogliono loro. E cercano di farci deviare, le provano tutte. “Ma lei mi è apparsa alla finestra e mi ha promesso che ci dovevamo innamorare.” “E il gallo?” “Non so com’è, ma quando è comparsa era così. Io non lo so perché!” “I vecchi, vede?”, si è messo con pazienza a spiegare, “non badano a niente, ma se ne approfittano; e soprattutto di notte, che nessuno li vede. Loro fanno in modo che uno si sbagli. Io mi difendo, ho imparato. Ma se vogliono, a lei, non la fan più dormire, e lei passa la notte a urlare dalla finestra o a far la civetta. E poi di giorno aspetta solo di tornare nei boschi per correre dietro al suo gallo cedrone e farsi spolpare, ha capito? Sa invece cosa le occorre? lo sa?” e qui era imperioso. “Occorre non lasciarsi deflettere”.[680]

Confrontiamo ora l’episodio citato con l’incontro di Quijote e Sancho nel bosco con una delle tre contadine, che il cavaliere crede Dulcinea del Toboso, assecondato dallo scudiero:

“Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recebir en su gracia y buen talente al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho Panza, su escudero, y él es el asendereado caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura [...]” “Apártense nora en tal del camino, y déjenmos pasar, que vamos de priesa”. A lo que respondió Sancho: “¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballería?” Oyendo lo cual, otra de las dos dijo: “Mas, ¡jo, que te estrego, burra de mi suegro! ¡Mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burla de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos! Vayan su camino, e déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano” [...] “Sancho, ¿qué te parece cuán malquisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se estiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora [...] “¡Oh canalla! - gritó a esta sazón Sancho- ¡Oh encantadores aciagos y malintencionados, y quién os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en lercha! Mucho sabéis, mucho podéis y mucho más hacéis” [...] “Pero dime, Sancho: aquella que a mí me pareció albarda, que tú aderezaste, ¿era silla rasa o sillón?” “No era - respondió Sancho - sino silla a la jineta, con una cubierta de campo que vale la mitad de un reino, según es de rica”. “¡Y que no viese yo todo eso, Sancho! - dijo don Quijote - Ahora torno a decir, y diré mil veces, que soy el más desdichado de los hombres”.[681]

In entrambi i testi c’è un personaggio che giustifica le visioni dell’altro, naturalmente discordanti con al realtà dei fatti; Sancho lo fa per burla ma è comunque fedele fino alla fine al signore, in cui crede, nonostante le prove della sua follia. Abbiamo detto precedentemente della “sanchizzazione”

---

[679] Si confronti i referti dei medici riportati da Micheal Foucault in *Storia della follia nell’età classica*, cit.

[680] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., pp. 185-194.

[681] *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., II, X.

dell'*hidalgo* e infine del suo ritorno al discernimento: scudiero e signore sono le due facce della stessa mania di ripercorrere quelle audaci imprese che nel Prologo ispirano l'autore, tenendolo inchiodato al tavolo "con la mano en la mejilla". Cavazzoni presenta un dialogo simile tra Savini e Gonnella, dove il pazzo-savio Gonnella giustifica tutte le visioni del compagno spiegandole con gli "incantamenti" dei vecchi, che con la loro potenza persecutoria sono in grado di fare impazzire le proprie vittime, rendendole deboli, suscettibili alla confusione.

Dopo aver approfondito le vicinanze tematiche e stilistiche tra i due autori, è indispensabile esplorare il significato della parodia per Cervantes. Secondo Martin de Riquer Cervantes si identifica con gli scrittori seri e moralisti della propria epoca, che criticavano con vari argomenti l'inutilità, al futilità, la lascivia dei poemi cavallereschi classici, e perciò ridicolizza il suo protagonista e parla attraverso la voce di pochi personaggi, tra cui un curato del libro I. Michel Foucault[682] lo prende come emblema della frammentazione della realtà, dell'episteme, del testo, nella sua lotta al dogmatismo filosofico. Per lui le parole di Quijote funzionano come il paradosso del mentitore, dicono e negano contemporaneamente, per esprimere la ricerca dell'identità di sé tra la finzione e la realtà e per rappresentare la messa in discussione dei principi ingenui di mimesi e rispecchiamento. In realtà Foucault ritrova in Cervantes al critica all'episteme del suo tempo, che consisteva nel trovare uno specchio in tutto al volere di Dio. Interessante in proposito l'articolo di Margaret Rose in *Dialettiche della parodia*, che definisce le parodia cervantina "portatrice di significato nella riflessione autocosciente del libro su se stesso":

Per Foucault *Don Chisciotte* mostra l'aspetto negativo del mondo rinascimentale in cui la scrittura non raffigura più il mondo, ma porta alla ricerca di identità che devono necessariamente finire nell'assurdo, e quindi, condurre anche una critica del proprio discorso. La parodia - nel portare avanti la propria critica tramite una nuova forma di discorso, - mostra come quest'ultimo possa farsi contemporaneamente portatore della propria trasformazione e della propria sopravvivenza dialettica.
[...]
Si può affermare (come mostra anche Foucault) che Don Chisciotte è ancora ingenuo: ovvero non è pienamente consapevole di "essere lui stesso divenuto un libro"- e in effetti, nei libri interni al libro di Cervantes, l'autocoscienza di Don Chisciotte dovrebbe diventare poliriflessiva. Naturalmente il fatto che Chisciotte sia divenuto - come sostiene Foucault - il libro "in carne e ossa" fa parte della finzione del testo di Cervantes e la natura poliriflessiva di questa parodia deve essere tenuta presente nel chiedersi in che modo si possa produrre nuovo significato dalla decostruzione di norme prestabilite, e in che modo esse possano poi tenerlo in vita.[683]

---

[682] MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, cit.

[683] MARGARET ROSE, «Les Mots et les Mots: la funzione della parodia nel nostro episteme», in *Dialettiche della Parodia*, *L'immagine riflessa*, N.S. I (1992), n. 1, Genova, Edizioni dell'Orso, pp. 204-205.

***IV. 1. 4. Il pastiche maccheronico. Cavazzoni e Teofilo Folengo***

In un numero de *Il Semplice* Cavazzoni opera una trasposizione in prosa moderna del *Baldus* di Teofilo Folengo[684], con turpiloqui di vaga tendenza romanesca. Siamo alla fine del poema, quando Baldus e i compagni discendono all'Inferno, passano l'Acheronte, seminano la confusione tra i demoni, e giunti all'ultimo girone, si sentono mancare la terra sotto i piedi. Si sentono così confusi che sentono ronzare attorno alle loro teste, come delle mosche, le particelle grammaticali degli scrittori e dei grammatici. Riportiamo un brano:

Ma sono le mosche che nascono dalle grammatiche o dalla bocca dei professori scolastici: volano sciami di sostantivi e di predicati verbali; volan pronomi, participi, particelle enclitiche e pronominali; e tutte le sottospecie degli ivi, costì, onde, laonde, di cui, per il quale; assieme alle razze dei quinci e dei quindi. E volano pure moltissimi elementi semiotici, con migliaia e migliaia di trovate sofistiche: sema, rema, semema, noema; e torme di inferenze, abduzioni, segni, sinsegni, simboli, icone. A nugoli assaltan le teste dei nostri amici, come le mosche quando assaltano il burro o le ricotte.[685]

Dice il testo del *Baldus*:

Undique phantasmae volitant, animique balordi,
somnia, penseri nulla ratione movesti,
solicitudo nocens capiti, fantastica cura,
diversae formae, speciesque et mentis imago.
Gabia stultorum dicta est, sibi quisque per illam
beccat cervellum, pescatque per aÎra muscas.
Hi sunt gramaticae populi, pedagogaque proles,
nomen adest, verbumque simul, pronomen, et illud
cum quo participant, reliqua seguitante brigata;
scilicet huc, illuc, istuc, hinc, inde, deorsum,
atque sinistrorsum cum tota gente cuiorum.
Argumenta volant dialectica, mille sophistae
adsunt baianae: pro, contra, negoque, proboque.
Materies non mancat ibi, non forma, Lyhomo,
ens, quiditas, acidens, substantia, cum solegismo.
Omnis haec assaltat compagnos illico turba,
ut moschae assaltant seu burum sive ricottam.[686]

---

[684] ERMANNO CAVAZZONI, *La zucca di Teofilo Folengo: trasposizione di Ermanno Cavazzoni* [dal *Baldus* di Teofilo Folengo, libro XXV], in *Il Semplice* (1996) n.3, pp. 76-79.

[685] Ivi, pp. 76-77.

[686] TEOFILO FOLENGO, *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, Torino, UTET, 2006, XXV (vv. 479-495).

Il capitolo *Le particelle grammaticali* della *Guida agli animali fantastici*, il libro più recente del nostro autore, costituisce un riferimento comico alla definizione data dal *Baldus* dei "gramaticae populi" alla riscrittura de *Il semplice*: "Dalla grammatica si genera tutto un bestiario che ossessiona poeti e scrittori, dice Teofilo Folengo nel *Baldus*"[687]. La trovata così geniale del Folengo è in effetti adatta a completare un bestiario dove si accostano animali reali dalle descrizioni fantasiose, animali inventati paragonati all'uomo, elementi inspiegabili della natura, mostri tradizionali e l'essere umano visto nei suoi lati mostruosi o favolosi (a seconda che si voglia essere pessimisti oppure ottimisti). Per l'appunto, Cavazzoni passa a classificare tali animali fantasiosi in classi di animali reali, basando l'accostamento sulle vicinanze fonetiche ed onomatopeiche degli uni e degli altri. Perciò:

I *laonde*, i *per cui*, i *costà* appartengono alla famiglia degli insetti e ronzano attorno alla testa del poeta sotto ispirazione o dello scrittore che scrive. All'inizio volano e basta; poi più passa il tempo più si fan fastidiosi e vengono a intralciare il retto pensiero, formando ragnatele senza alcun senso [...] Ce ne sono di lunghi e vermiformi, come il *laonde*, il *nonostante che*, il *per l'appunto*, che strisciano e si infilano tra frase e frase generando una bava che rallenta il discorso; ce ne sono di piccoli, molto pungenti, come *qui*, *lì*, *costà*, *va be'*, *su per giù*, che volano e non si riescono a prendere [...] Questi insetti si generano dalle incertezze, cioè se un poeta va dritto per la sua strada verbale, l'aria attorno è pura, ma se si sofferma e si rilegge, poi pensa ad una modifica, cancella, riscrive, poi torna a cancellare [...] ecco che volano fuori i primi nessi pronominali che gli ronzano attorno alla testa. [...] Il poeta si gratta continuamente, incerto fra un *onde per cui* o *per il quale*, fra un *di modo che* e un *per via del fatto che poi considerando la quale*... che è come una lumaca lunga dieci centimetri che lascia una scia di bava, non c'è rimedio, la grammatica ormai vive di vita propria.[688]

La mente del poeta è paragonata a un favo brulicante di api, anzi terribilmente a un legno tarlato che si consuma fino a crollare, in una gran polvere, che simbolizza il vecchio e inutile mezzo della parola levigata, dei sofismi incomprensibili degli intellettuali di casta; ma Cavazzoni contempla una salvazione per il poeta, animo nobile, che infatti

se ne va altrove, con qualche residuo prurito, un *conciossiacosaché* che ancora gli punge le nuca o un orecchio, poi respira l'aria purificata e un venticello antisettico, che significa igiene mentale e pulizia.[689]

---

[687] ID., *Guida gli animali fantastici*, Parma, Guanda, 2011, p. 103.

[688] Ivi, p. 104.

[689] Ivi, pp. 104-105.

Mentre così termina lo spazio dedicato al *Baldus* nella *Guida agli animali fantastici*, la trasposizione in prosa de *Il Semplice* continua raccontando della confusione dei compagni di Baldo alla vista dei demoni, e della risposta del loro portavoce:

Coglionacci! - dico io - a tutti quelli che perdono tempo in simili coglionerie, e credono di essere più utili di chi inventa maccheronate o scrive una pasquinata alle spalle di qualcheduno. Almeno costoro dopo un po' la smettono con le loro demenze. Ma gli altri continuano a stultiferare fino all'età che dovrebbero avere invece il giudizio di Nestore. Se ne van fuori dunque, mentre Baldo fa il resoconto di quel che è successo. Ma non sono andati lontano che salta lori davanti un buffone o n matto o un mezzo matto che cavalca un bastone come un bambino; con la sinistra tiene le redini del suo corsiero, con la destra fa una disfida con un suo bastoncino che ha in cima una banderuola; se questo matto galoppa la banderuola si agita al vento. Porta due orecchie dritte di stoffa, attaccate a un cappuccio da frate, e due strepitosi sonagli. Poi saltella e accenna una mazurca con le mani e coi piedi. Porge a Baldo una mano e comincia a ballare. Baldo fa la faccia simpatica e non si rifiuta, e va nel ballo con lui, dovunque lui se lo tiri. I camerati ridacchiano; vogliono vedere dove va a finire, e intanto seguono il ballo. Il mezzo matto non dice niente; fa delle piroette e casca, e Baldo lo alza e non fa che rialzarlo, perché il matto continuamente ricasca. Dopo un po' compare tutto d'un tratto un baraccone; ma così grande che sarebbe più grande del monte Olimpo. E lo sapete cos'era? Era una zucca, come si suol dire, una cucurbitacea; tutta secca e vuotata dentro. Io credo che quand'era mangereccia e appena raccolta, si poteva preparare una zuppa così grande che bastava per tutta la popolazione. Da una parte della zucca c'è un buco, che era il portone. Per di qui entra Baldo e il buffone; tutti gli altri di dietro.[690]

Il testo maccheronico così recita:

O menchionazzi, qui fraschis tempora perdunt
talibus, atque suos credunt sic spendere giornos
utilius, quam qui macaronica verba misurant,
quam qui supra humeros Pasquini carmina taccant!
Isti nempe sua tandem levitate recedunt,
vos ad nestoreos semper stultescitis annos.
Ergo abeunt, et Baldus eis passata recontat;
nec procul abscedunt, en quidam saltat avantum
buffonus, mattusque magis, magis imo famattus,
namque cavalcabat cannam de more citelli,
cumque mano laeva corseri fraena regebat,
cumque manu dextra giostrabat fuste canelli,
in cuius summo gyrabat giocola quaedam,
quam, dum currit homo, ventus facis
ire datornum. De panno fert ille duas, quas drizzat,
orecchias, quas ve capuzzino fratesco supra tacarat,
cusitumque tenet strepitosum quaeque sonaium.
Saltat hic, atque facit manibus, pedibusque morescam.
Inde, manum porgens Baldo, danzare comenzat.

[690] ERMANNO CAVAZZONI, *La zucca di Teofilo Folengo*, cit., pp. 77-79.

Baldus amorevolo non hunc sembiante refudat,
it secum ballans, et iens quocumque menatur.
Compagni rident, optantque videre quid istud
tandem importabit, danzam tutavia sequentes.
Nil pazzus loquitur, sed atezat, saepeque cascat,
quem levat e terra Baldus, nec tendit ad altrum
quam relevare susum cascantem saepe bufonem.
Post aliquod spatium, comparet machina grandis,
grandilitas cuius montem superabat Olympi.
Et quid erat moles tanta haec? erat una cococchia,
sive vocas zuccam, seccam busamque dedentrum,
quae, quando tenerina fuit, mangiabilis atque,
certe omni mundo potuisset fare menestram.
Ad latus ipsius, pro porta grande foramen
panditur hincve intrat buffonus, Baldus et altri. [691]

La trasposizione di Cavazzoni è perciò fin qui molto letterale. Il testo di Folengo prosegue con alcune descrizioni che l’autore che traduce non riporta, pur mantenendo la comicità delle situazioni folenghiane:

Stanza poëtarum est, cantorum, astrologorum,
qui fingunt, cantant, dovinant somnia genti,
complevere libros follis vanisque novellis.
Sed quales habeant poenas, audite, poëtae;
audite, astronomi, cantores et chyromanti,
at quoque vos tantas caveatis fingere baias,
ut parasythiaca placeatis in arte Signoris,
quos castronatis, quos menchionatis ad unguem,
dando ad intender stellarum mille fusaras,
/.../
Stant ibi barberi, numero tres mille, periti,
est quibus officium non dico radere barbas,
sed de massellis dentes stirpare tenais,
hisque per ognannum sua dat sallaria Pluto.
Quisque poëta, uni, seu cantor, sive strolecchus,
barbero subiectus, ibi saepe oyme frequentat.
Barberus, dum complet opus, stat supra cadregam,
atque rei testam tenet inter crura ficatam.
Hic nunquam cessat nunc descalzare tremendis
cum ferris dentes, nunc extirpare tenais,
unde infinitos audis simul ire cridores
ad coelum,nunquamve opera cessatur ab ista.
Quottidie quantas illi fecere bosias,
quottidie tantos bisognat perdere dentes,

---

[691] *Baldus*, XXV (vv. 574-607).

qui quo plus streppantur ibi, plus denuo nascunt.
Ergo sorellarum, o Grugna, suprema mearum,
si nescis, opus est hic me remanere poëtam:
non mihi conveniens minus est habitatio zucchae,
quam qui greghettum quendam praeponit Achillem
forzibus hectoreis; quam qui alti pectora Turni
spezzat per dominum Aeneam, quem carmine laudat
moeonia mentum mitra, crinemque madentem.
Zucca mihi patria est: opus est hic perdere dentes
tot, quot in immenso posui mendacia libro.
Balde, vale, studio alterius te denique lasso,
cui mea forte dabit tantum Pedrala favorem,
ut te, Luciferi ruinantem regna tyranni,
dicat, et ad mundum san salvum denique tornet.
Tange peroptatum, navis stracchissima, portum,
tange, quod amisi longinqua per aequora remos:
he heu, quid volui, misero mihi, perditus Austrum
floribus et liquidis immisi fontibus apros.[692]

La traduzione di Cavazzoni si fa meno letterale e più prossima al parlato gergale, ad alcune influenze emiliane (ad esempio l'apocope dell'ultima vocale delle forme verbali). L'autore riassume la descrizione delle azioni dei barbieri infernali (vv. 627-642) per giungere all'apostrofe alla musa, detta Grugna, e anche gli ultimi diciassette versi sono riassunti, evitando di ripercorrere le azioni di Turno, Enea o Achille, ma semplicemente mantenendo la stessa impostazione dell'invocazione alla musa di Folengo.

Ebbene questa è la residenza dei poeti, degli scrittori e degli astrologhi; i quali s'inventano, contano, interpretano i sogni, e poi riempiono i libri di niente, o di balle. Ma state a sentire le pene cui sono soggetti i peti, i chiromanti, gli scrittori, gli astrologhi; di modo che poi ci state più attenti a dir tante balle, per far bella figura coi signori e le signore che invece fregate o impippolate con l'arte [...] Allora là, dentro la zucca infernale, i sono tremila barbieri, bravissimi, che però non debbono fare la barba, ma cavano i denti dalle mascelle con le tenaglie. Hanno uno stipendio annuale dall'inferno per questo. E ogni poeta, scrittore o strolago, uno alla volta vien dato a un barbiere. È lì che gli escono i versi più belli [...] Perciò a questo punto, o mia Musa, se non lo sai, anch'io debbo fermarmi qui, in mezzo agli altri poeti... La mia patria è una zucca vuota, e il mio destino è che un barbiere mi cavi un dente per ognuna delle balle che ho scritto in questo lungo libro di balle. Finalmente entri in porto la nave del mio poema! che siam tutti stanchi. Entri in porto, che già da un pezzo in mari lontani abbiam perso i remi. Mamma mia, che rovina! Ho fatto passare un ventaccio tra i fiori e i maiali nell'acqua di fonte.[693]

[692] *Baldus*, XXV (vv. 627-658).

[693] ERMANNO CAVAZZONI, *La zucca di Teofilo Folengo*, cit., pp. 78-79.

Ricordiamo che la trasposizione si distingue dalla parodia, poiché può modificare anche un solo elemento strutturale, anche minimo, come nel lipogramma; è diversa dal travestimento poiché questo è solitamente una trivializzazione di un contenuto; si differenzia dal *pastiche*, dalla *forgerie* e dalla caricatura che sono imitazioni dello stile e non trasformazioni del testo. Nel caso del Baldus di Cavazzoni siamo di fronte a un particolare tipo di trasposizione, cioè una traduzione da una lingua a un'altra, processo che contiene sempre in sé diversi movimenti. Se il traduttore deve restituire i tocchi del testo originale senza aggiungere metafore o abbellimenti non presenti, tradurre i cliché senza togliere o aggiungere[694], possiamo dire che Cavazzoni in questo caso ci è riuscito. Non avendo un intento parodico ma solo di trasposizione, poiché tutto ciò che era risibile proviene dal testi originale, ha evitato di compiere le altre operazioni di abbassamento parodico che fa ad esempio ne *Le leggende dei Santi di Jacopo da Varagine*, *Storia naturale dei giganti* o *Guida agli animali fantastici*.

### *IV. 1. 5. Scelte stilistiche*

### *Il ribaltamento parodico*

Si diceva di Pulci, Boiardo, Ariosto, Folengo, Tassoni, Cervantes, della loro propensione a denigrare gli eroi della letteratura cortese-cavalleresca verso uno status intellettuale, morale, materiale, o emotivo del tutto inadeguato. L'abbassamento parodico ariostesco, ad esempio non è certo quello del Pulci, che scrive parodicamente, o di Tassoni, l'autore italiano più noto del genere eroicomico, o del Folengo, che scrive un *pastiche*. Tutti però si adoperano a riplasmare in modo nuovo una materia convenzionale, in modo che la modifica sia riconoscibile; forse il comico è vistosamente intenzionale in questi ultimi tre autori, mentre in Ariosto è un effetto collaterale della sua *fantasticazione* e di tutte le riflessioni esistenziali o ironiche che inserisce nel poema. Citiamo ad esempio, il commento che il poeta fa traducendo il dubbio e pregiudizio di un immaginario lettore, sulla questione della purezza di Angelica nel momento in cui Sacripante medita di sedurla:

Forse era ver, ma non però credibile
A chi del senso suo fosse signore;
Ma parve facilmente a lui possibile,
Ch'era perduto in via più grave errore.
Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,

---

[694] Il linguista Nida disse: "Tutto ciò che può essere detto in una lingua, può esser detto in un'altra lingua, a meno che la forma non sia un elemento essenziale del messaggio", in E. A. NIDA, C.TABER, *The Theory and Poetics of Translation*, Leyden, 1969, cit. in GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit.

E l'invisibil fa vedere Amore[695]

Gli ultimi due versi dell'ottava, attraverso un chiasmo esprimono un'affermazione aforistica sulla debolezza umana nei confronti dell'Amore. Sacripante, tutto intento nel cogliere "l'odorosa rosa" ("Ch'a donna non si può far cosa / Che più soave e più piacevol sia / Ancor che se ne mostri disdegnosa"[696]) viene scosso da un frastuono e si riveste, abbandonando, suo malgrado, l'impresa. Sacripante poco più tardi verrà disarcionato da un ignoto cavaliere e sarà Bradamante ad aiutarlo: quanto di più disonorevole per un paladino. L'abbassamento è dato anche dalle similitudini con oggetti o animali, secondo simbologie tradizionali o originali: "Rinaldo che si messe / con tanta rabbia incontra a quel signore, / con quanta andria un leone ch'al prato avesse / visto un torel ch'ancor non senta amore"[697]; "Tolta è la speme ch'a salvar si vada, / come volpe alla tana, Pinabello"[698]; "Chi mette il piè su l'amorosa pania, cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale"[699]. In un'intera ottava Ariosto continua a descrivere la lotta tra i due campioni mori Rodomonte re d'Algeri e Mandricardo re di Tartaria (che ha prima lottato e ucciso Zerbino) dopo che "la Discordia impazïente […] e la Superbia"[700] è scoppiata nel campo pagano, anche se poi i due andranno in aiuto del re Agramante assediato dal "popul cristiano"; in una similitudine paragona la risposta di Rodomonte al colpo dell'altro a un arco di acciaio, che restituisce con elasticità il peso che su di lui insiste:

Ma come ben composto e valido arco
di fino acciaio in buona somma greve,
quanto si china più, quanto è più carco,
e più lo sforzan martinelli e lieve;
con tanto più furor, quanto è poi scarco,
ritorna, e fa più mal che non riceve:
così quello African tosto risorge,
e doppio il colpo all'inimico porge.[701]

---

[695] *Orlando Furioso*, I, 56 (vv. 1-6).

[696] *Orlando Furioso*, I, 58 (vv 3-5).

[697] *Orlando Furioso*, XVIII, 151 (vv 3-6).

[698] *Orlando Furioso*, XXII, 74 (vv 5-6).

[699] *Orlando Furioso*, XXIV, 1 (vv. 1-2).

[700] *Orlando Furioso*, XXIV, 114 (vv. 1-3).

[701] *Orlando Furioso*, XXIV, 103.

L’eroe è descritto al pari di una belva, come un essere privo di controllo; la natura intorno che gli viene accostata è rimpicciolita a guisa di finocchi e aneti. Siamo nel pieno dell’impazzimento del paladino, nel canto XXIII:

ch’un alto pino al primo crollo svelse:
e svelse dopo il primo altri parecchi
come fosser finocchi, ebuli o aneti;
e fe’ il simil di querce, e d’olmi vecchi,
di faggi e d’orni e d’ilici e d’abeti[702].

Qui Orlando è paragonato a una fiera. Possiamo citare un esempio di abbassamenteo del soggetto da parte di Cavazzoni di un racconto che vedremo più avanti, pubblicato in *Guida agli animali fantastici*, dove gli uomini sono paragonati agli animali per alcune particolari analogie di carattere: coloro che parlano in continuazione di evolvono in uccelli, i tipi non riflessivi in quadrupedi, coloro che non han bisogno di pensare, in serpenti, e gli uomini muti e soggetti al mondo, in pesci.
Ne «I retrogradi», capitolo delle *Tentazioni*, si assiste a un vero ribaltamento parodico, secondo le regole del comico carnevalesco.
Si presenta ogni elemento del classico ribaltamento carnevalesco: la vita che inizia dalla morte, dalla vecchiaia verso la giovinezza di ogni specie vivente; le malattie che si curano con i sintomi (ad esempio un dito ferito si prende a martellate e poi si toglie chiodo, quadro e cornice), gli orifizi del corpo e le loro funzioni che si ribaltano, e così via, nel pieno della tradizione carnacialesca descritta da Bachtin:

Come tutto nell’uomo, anche il fatto ci andare in avanti è un’istituzione. Ci sono infatti degli uomini che presentano il fenomeno di camminare all’indietro: sono i retrogradi. Come si diventa retrogradi? Questo non si sa scientificamente perché i risultati sono rari e variabili [...] Ma vanno indietro anche gli alberi, che da secchi rinverdiscono poi decrescono e diventano un seme. I fiumi, e ce ne sono molti, risalgono fino alla sorgente [...] Inoltre i morti inghiottono, attraverso gli orifizi del posteriore, orribili e pestilenziali escrementi e li rigettano attraverso a bocca in forma di eccellenti vivande: salamini, cotechini, spaghetti, vini di Orvieto e di Frascati, polli, pesci a lesso e arrosto [...] Questo mondo a rovescio non è più bello né più brutto del nostro, solo è ancora incomprensibile.[703]

È parodica la presentazione di alcune vite insulse secondo gli schemi agiografici, come accade in *Vite brevi di idioti* in cui si dà l’incipit: “Questo che segue è il calendario di un mese; ogni giorno

[702] *Orlando Furioso*, XXIII, 135, 4-8.

[703] ERMANNO CAVAZZONI, *Le tentazioni di Girolamo*, cit., pp. 111-115.

porta la vita di una specie di santo[704]. E allo stesso modo, ad esempio la descrizione dei santi del paradiso che raccontano leggende sacre come fossero dei cantastorie:

Attorno a San Vito, a San Felice, o attorno a San Pietro, a Santa Cecilia, o a San Giovanni Evangelista (gli evangelisti sono molto ascoltati e onorati) si formano dei capannelli dove tutti in coro chiedono di poter sentire la leggenda.[705]

Ogni protagonista de *Gli scrittori inutili* è un antieroe, un personaggio senza infamia né lode, di cui però si è deciso paradossalmente di scrivere:

Uno scrittore povero e malvestito sperava di vincere al lotto e malediceva la sorte. "Vita schifosa - diceva - se vincessi non maledirei più nessuno".[706]

Gli scrittori per principio si odiano, però non riescono a staccarsi l'uno dall'altro. Li si vede anche camminare a braccetto come inseparabili amici. Invece si odiano. Li si vede al caffè fare circolo; sembrano di buon umore, invece covano pensieri di distruzione reciproca e annichilimento.[707]

C'era uno scrittore, ungherese d'origine, che voleva diventar masochista, avendo letto il libro di Leopold Sacher-Masoch relativo a tale perversione sessuale. Allora si faceva frustare sopra il sedere da un altro scrittore suo amico.[708]

Uno scrittore tentò per due giorni di scrivere un rigo poi dichiarò: "Sono in crisi". Uscì a passeggiare e gli venne da piangere.[709]

Tornando ad Ariosto, nel canto XI, Ruggiero che freme dal desiderio di possedere Angelica viene gabbato dalla ragazza, che si rende invisibile mettendosi in bocca l'anello fatato:

così dagli occhi di Ruggier si cela
come fa il sol quando la nube il vela.
/.../
- Ingrata damigella, è questo quello
guiderdone (dicea), che tu mi rendi?
che più tosto involar vogli l'anello
che averlo in don. Perché da me nol prendi?
/.../
Così dicendo intorno alla fontana

[704] ID., *Vite brevi di idioti*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 7

[705] ID., «Premessa del traduttore», in *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine*, cit., p. 8.

[706] ID., *Gli scrittori inutili*, cit., p. 64.

[707] Ivi, p. 70.

[708] Ivi, p. 73.

[709] Ivi, p. 79.

brancolando, n’andava come cieco.
Oh quante volte abbracciò l’aria vana,
sperando la donzella abbracciar seco![710]

Come si sa questa è solo una della molte occasioni in cui le fanciulle di Ariosto e Boiardo sfuggono ai pretendenti diventando invisibili. Viene in mente un po’ l’innamorato al colmo del desiderio che rimane deluso e insoddisfatto de *Le tentazioni di Girolamo*:

Cosicché non potendone più per non gridare le ho afferrato i capelli, al colmo non dell’estasi ma della tortura. I capelli sembravan di nailon; ho tirato per staccarmela, una o due volte, e i capelli mi sono rimasti in mano. “Cosa succede?”, ho gridato. Lei invece non aveva emesso alcun suono. Ho tastato e ho sentito una testa calva come una capocchia di un fiammifero. Allora mi son spaventato. [...] “Chi sei? - le dicevo a questo essere non conosciuto - rivèlati”.[711]

A Ruggiero non solo sfugge Angelica, ma anche il cavallo, e la beffa si aggiunge all’offesa:

e ritrovò che s’avea tratto il morso,
e salia in aria a più libero corso.
Fu grave e mala aggiunta all’altro danno
vedersi anco restar senza l’augello.[712]

Girolamo si ritrova davanti la brutta professoressa di greco, accompagnata dal suo presunto amante, e tenta di scappar via di corsa, spaventato, al buio.

### ***La polifonia e la digressione***

Italo Calvino[713] in *Lezioni americane* parlava di molteplicità dell’universo contemporaneo e della dimensione scrittoria, entrambi fatti di un realtà “potenziale, congetturale, plurima”[714]: tali dimensioni hanno caratterizzato l’opera novecentesca che è esplosa, letteralmente, moltiplicando sempre se stessa, se pensiamo solo agli esempi estremi di *Ulysses* di James Joyce, *À la Recherche du temps perdu* di Marcel Proust, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda.

---

[710] *Orlando furioso*, XI, 6 vv. 7-8) , 8 (vv. 1-4), 9 (vv. 1-2).

[711] ERMANNO CAVAZZONI, *Le tentazioni di Girolamo*, cit., p. 126.

[712] *Orlando furioso*, XI, 13 (vv. 7-8), 14 (vv. 1-2).

[713] Sull’influenza ariostesca in Calvino si confronti MARIA CORTI, «Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci», in ID., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, 1978, pp. 169-84.

[714] ITALO CALVINO, «Molteplicità», in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 127, ora in Saggi blu, Milano, Garzanti, 1993.

È immediata la resa polifonica cavazzoniana che sia ne *Il poema dei lunatici*, o ne *Le tentazioni di Girolamo* o nel *Limbo delle fantasticazioni*; sembra proprio che abbia interiorizzato l'insegnamento bachtiniano di far *risuonare* la prosa di tante voci, come il critico russo affermava in *Estetica e romanzo*:

Nel romanzo devono essere rappresentate tutte le voci ideologico-sociali di un'epoca, cioè le lingue in qualche misura essenziali di un'epoca: il romanzo deve essere il microcosmo della pluridiscorsività [...] Ogni lingua, nel romanzo, è un punto di vista, un orizzonte ideologico-sociale di reali gruppi sociali e dei loro incarnati rappresentanti [...] Il romanzo è costruito non su divergenze astrattamente semantiche, né su collisioni semplicemente legate all'intreccio, ma su una concreta pluridiscorsività sociale.[715]

Così, anche le voci delle storie del *Furioso* si intrecciano, si moltiplicano e sono narrate con una pluralità diegetica polifonica. La *fabula* ricostruita subisce una continua riapertura dovuta, come afferma Sergio Zatti a "un principio di rovesciamento che ne rende costantemente reversibile la lettura e che comunque determina una dinamica di equilibri sempre spostati, differiti"[716]. Il *Furioso* è perciò un poema policentrico, movimentato, una costruzione multipla romanzesca all'interno della poesia, che l'elastica discorsività dell'endecasillabo, nota e decantata anche da Calvino nella *Presentazione* all'*Orlando Furioso*, i continui *enjambements*, le cesure nette a fine canto e le riprese (con frequenti *excusationes* per l'interruzione), gli appelli al pubblico e gli interventi del narratore contribuiscono a rendere prosastica, fluida, ascoltabile come un discorso orale. Naturalmente questa oralità, pur cesellata con attenzione riproducendo il linguaggio fiorentino stilnovista, è esclusa nei frammenti più encomiastici o filosofico-morali dei proemi, sempre limitati nella durata, od assume caratteri più aulici nelle digressioni eziologiche o celebrative, ad esempio della stirpe d'Este. Così nel Canto III, quando Melissa che ha salvato Bradamante nella gotta di Merlino, le mostra la sua illustre discendenza, la casata estense[717]. Anche qui il ritmo non si perde, scandito dalle continue anafore "*Vedi* quel primo che ti rassimiglia […] *vedi* qui Alberto […] *Vedi* Folco[718]" e la narrazione continua[719].

Ricordando le *Lezioni americane,* Calvino, alla voce *Molteplicità* spiega la vocazione del romanzo contemporaneo, a funzionare:

---

[715] MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 218- 219.

[716] SERGIO ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, cit., p. 98.

[717] VIRGILIO, *Eneide*, VI, 752 e sgg.

[718] *Orlando Furioso*, III, XXIV e sgg.

[719] A proposito della visione della genealogia estense nel Canto III, PIO RAJNA ne *Le fonti dell'Orlando Furioso* a p. 133, è polemico: "Pur troppo qui si passa ad una parte, di cui il poema farebbe a meno con molto vantaggio".

come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo.[720]

L'*Orlando Furioso,* pur essendo un poema composto secondo le norme tradizionali dei poemi cavallereschi, possiede quindi una delle principali doti del romanzo contemporaneo, la *molteplicità*. Cavazzoni costruisce *Le tentazioni di Girolamo* intrecciando trame come l'Ariosto; la diegesi è discontinua, apre varie finestre sulle storie personali di ognuno dei nuovi "attori". Il libro è costruito sull'intelaiatura di tante trame, conclusa e delimitata da una cornice superiore, quella del narratore, il che avvicina le *Tentazioni* alla tradizione classica delle novelle, da Bandello a Boccaccio. La storia, costruita con *entrelacements*, come nei peggiori incubi non ha finale, e perciò qui il lieto fine ariostesco lo è solo in parte: il libro si chiude con un risveglio rasserenatore eppure un po' deludente.

*Le Tentazioni*, dicevamo, è la narrazione della ricerca da parte di Girolamo, che deve sostenere di nuovo gli esami di maturità, di un libro di cui conosce solo una parte del titolo: "Secolo XX". L'incompletezza è, tra l'altro, come spiegava Freud, "carattere pregnante della narrazione onirica"[721]. Si inizia con una visione autodiegetica nel primo capitolo, denominato capitolo A, e in ogni digressione, corrispondente ad un capitolo o poco più, assume la focalizzazione interna di ogni personaggio; le storie narrate si avvicendano e si alternano con il ritorno alla *quête* da parte del protagonista. Come nell'*Orlando furioso* anche qui l'inchiesta è destinata a non aver epilogo, per vari errori, coincidenze, digressioni, tentazioni, indicazioni sbagliate dei bibliotecari, fogli mangiati dai tarli o scompaginati, cataloghi boicottati. Tali tentazioni sono paragonate a quelle di San Girolamo allo studio delle Sacre Scritture tentato da demoni sotto forma di donne bellissime: da qui il titolo, che ricalca solo per associazione di idee il tema agiografico, che invece sarà parodiato in tanti altri testi[722]. Inoltre, le digressioni che Cavazzoni restituisce in testo consistono anche nel riportare le pagine che Girolamo incontra e studia in modo del tutto casuale, non riuscendo mai a trovare un libro adatto. Le digressioni dei capitoli non sono mai concluse, poiché esse prendono vita da stralci di altri libri e fanno pensare a due aspetti prevalenti, entrambi profondamente legati al poema cavalleresco, e in particolare all'Ariosto. Il primo consiste nella generazione di infiniti

---

[720] ITALO CALVINO, «Molteplicità», in *Lezioni americane,* cit., p. 103.

[721] Si confronti SIGMUND FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 [ed. or. 1899] e ID., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Milano, Rizzoli, 1994 [1ª ed. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1975].

[722] ERMANNO CAVAZZONI, *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993; ID., *Rivelazioni sui purgatori*, San Marino, Aiep, 1996; ID., *Vite brevi di idioti*, Milano, Feltrinelli, 1994; ID., *Purgatori del secolo XX*, in ID. (a cura di), *Il viaggio di G. Mastorna di Federico Fellini*, Macerata, Quodlibet, 2010.

luoghi, tempi e fatti immaginari, vale a dire l'apertura di un vasto campo di continuazioni possibili, alcune delle quali saranno tradotte dalle parole del poeta una volta ripresa la narrazione, altre resteranno sospese, nel territorio della fantasticazione, si direbbe. Il secondo è il ruolo che il narratore inattendibile ricopre nel disporre i fatti in modo incoerente, siano questi sogni (*Le tentazioni di Girolamo*), visioni (*Il poema dei lunatici*), trasfigurazioni folli e variazioni sui temi filosofici, religiosi, morali estetici (*Le leggende dei Santi*, *Vite di idioti*, *Gli scrittori inutili*, *Limbo delle fantasticazioni*). Approfondiremo ad ogni modo quest'aspetto più avanti.

L'*entrelacement* ariostesco era una tecnica che rendeva possibile la ripresa delle varie fila digressive e rendeva la narrazione molto chiara: Ariosto annunciava la volontà di lasciar una trama e tornare ad un'altra anche più volte all'interno di un solo canto:

Quivi il caldo, la sete, e la fatica
ch'era di gir per quella via arenosa,
facean, lungo la spiaggia erma et aprica,
a Ruggier compagnia grave e noiosa.
Ma perché non convien che sempre io dica
né ch'io vi occupi sempre in una cosa,
io lascerà Ruggiero in questo caldo,
e girò in Scozia a ritrovar Rinaldo.[723]

Ma lasciàn Bradamante, e non v'incresca
Udir che così resti in quello incanto;
Che quando sarà il tempo ch'ella n'esca,
La farò uscir, e Ruggiero altrettanto.
Come raccende il gusto il mutar esca,
cos' mi par che la mia istoria, quanto
or qua or là più varïata sia
meno a chi l'udirà noiosa fia.[724]

Nelle *Tentazioni* non vi è un *entrelacement* tra tante storie parallele, come nel Furioso, ma tra la principale e le molteplici narrazioni incontrate dal protagonista dentro e fuori dai libi letti. La diegesi in prima persona è alternata alle narrazioni interne ai discorsi diretti o indiretti, e agli *excursus* di temi vari citati dai libri in biblioteca. Le digressioni dei personaggi sono totalmente arbitrarie, definite cioè dalle loro singole manie, oppure fortuite, dovute ad un incontro o un ritrovamento (di un libro, di un personaggio). Per facilitare le distinzioni tra le storie Cavazzoni presenta un comico indice che identifica i capitoli del libro-cornice con le lettere maiuscole

[723] *Orlando Furioso*, VIII, 21.

[724] *Orlando Furioso*, XIII, 81.

dell'alfabeto latino e i frammenti ritrovati da Girolamo con i loro titoli originali: "I perché", "Giganti del Novecento", "Condannati a morte in America", e così via.
Nel capitolo A Girolamo racconta di non riuscire a dormire per un forte mal di denti: si sveglia alle undici e mezza e gli "viene in mente" che deve dare l'esame di maturità perché è passato troppo tempo senza che sia andato a prendere il diploma:

Il fatto che fossi lì era un puro *caso fortuito*. Ero andato a letto da non più di mezz'ora, quando *è successo che mi sono svegliato* improvvisamente con un *leggero male di denti* e *mi è venuto in mente* che domattina avevo l'esame: *ed era* l'esame di maturità. *Lo dovevo ridare* perché erano passati degli anni, molti anni oramai, più di quelli *consentiti per legge*, senza che fossi mai andato a ritirare il diploma; perciò era scaduto. *È per questo* che ho cominciato ad *agitarmi nel letto, ad avere freddo e sudare*.[725]

La vicenda appare subito paradossale; i termini riportati in corsivo sono volutamente ambigui, indicano avvicendarsi di ragionamenti apparentemente logici ma scollegati, fanno pensare che sia tutto un sogno, disturbato dai dolori di denti. Girolamo invece sostiene di uscire in pigiama e scarpe e di recarsi presso una biblioteca che è aperta dalle ventiquattro alle otto, là dove *aveva sempre pensato* ci fosse una carbonaia, e noi seguiamo con lui il suo racconto dei fatti. Sta cercando il libro che, da quanto è scritto nella cartolina di convocazione, indicherebbe il tema dell'esame, un misterioso "...secolo XX"; inizia la *quête*, subito sviata dal primo documento trovato in biblioteca, un "Foglio 0 - I perché", titolo del capitolo. In questo primo capitolo-cerniera si apre lo schema che si ripeterà in seguito, ovvero si legge di una donna di Recanati (le riflessioni filosofico-morali di Leopardi sono presto evocate) che si chiede i perché di qualsiasi cosa. Girolamo inizia ad innervosirsi, ma si vedrà che presto seguirà vicende e digressioni senza preoccuparsi, perdendo l'intenzione iniziale, proprio come accade nelle trame dei sogni, che avanzano senza legami causa-effetto. Mentre Girolamo fa la conoscenza del capo-bibliotecario, degli assistenti Fischietti e Santoro, la bibliotecaria Iris, ascolta leggende metropolitane sull'amore "polimorfo" di Natale e Emilia, sul professor Rasorio e sulla Professoressa Bucato, si fa una cultura di "Giganti del Novecento" secondo Saint-Hilaire, i "Condannati a morte in America", le "Protofilosofie", le "Nascite dei filosofi", "I retrogradi", le "Donne pelose", le "Piste ciclabili del purgatorio". Infine il libro che più sembra utile ha il titolo monco del finale: "Secolo Venti, cronistoria del" e parla dell'eterna lotta tra critici e scrittori e della sopravvivenza degli uni e degli altri nell'ecosistema attuale.

[725] ERMANNO CAVAZZONI, *Le tentazioni di Girolamo*, cit., p. 11. Corsivi miei.

La storia, in aggiunta a salti e ramificazioni, ed oltre a focalizzare l'attenzione su digressioni e dettagli senza alcuna logica gerarchica, contiene una vicenda amorosa, la passione di Girolamo per Iris che una volta concretizzata contiene l'elemento freudiano della *censura onirica*: la donna che bacia con sempre più foga si trasforma nella brutta professoressa Bucato, che rimane, respinta, con la parrucca al contrario. Con l'immagine da documentario degli scrittori che sopravvivono mangiando ortaggi il libro si chiude, con il risveglio del protagonista (del libro e del sogno) e l'immagine del bloc-notes sul comodino (di Girolamo e dello scrittore). Solo alla fine perciò si distingue tra scrittore e narratore autodiegetico: poiché in nessun luogo si era detto che il protagonista avesse trascritto ciò che gli era capitato, il quaderno sul comodino, citazione non richiesta, simboleggia la presenza di uno scrittore non coincidente con la voce autodiegetica; ciò che è esperienza per Girolamo, è sogno per lo scrittore Cavazzoni, e il distaccamento dei due personaggi è dovuto esclusivamente alla contrapposizione tra la storia di sogno e la storia di veglia.
Il libro non sperimenta l'iperattività del lettore e l'apertura dell'opera come accade nel *Castello dei destini incrociati*[726] o in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*[727] di Calvino, dove le trame si costruiscono grazie all'azione combinatoria del lettore. Il libro di Cavazzoni osa molto meno, ma restituisce pienamente l'ingarbugliata materia umana e letteraria, in cui ogni storia potenzialmente ne contiene un'altra, ogni vita dei ricordi di altre vite, ogni voce, altre voci del sentito dire, e così via. Sergio Zatti sottolinea il carattere di apertura romanzesca e chiusura epica del *Furioso*[728]: il carattere romanzesco è dato dalle digressioni che allontano il motivo della quête dalla propria risoluzione e allungano l'intreccio a dismisura, con l'inserzione di sempre nuovi segmenti, con errori, differimenti e interferenze e l'interruzione repentina di commenti e riflessioni ironiche; la chiusura cavalleresca è data dal ritorni agli stilemi epici come i riferimenti intertestuali a Dante (Astolfo all'inferno e sulla luna) e Virgilio (Ruggiero sotto false spoglie di Enea è salvato da Melissa-Venere e si batte con Rodomonte-Turno). Le conclusioni sono facilitate dagli espedienti classici dell'agnizione, della conversione che salva alcuni cavalieri pagani (Sobrino e Marfisa ad esempio), della mancata conversione che ne condanna altri (Rodomonte, Mandricardo, Gradasso, Agramante). Classici espedienti di genere che suscitano la rabbia parodica del Pulci nel *Morgante*, che ribalta infatti le vicende eroiche, facendo morire i giganti per delle inezie. Anche se la conclusione è epica, tutto il poema secondo Zatti sarebbe romanzesco.

---

[726] ITALO CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.

[727] ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

[728] SERGIO ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

Le *Tentazioni* non hanno una prevalenza di epico o di romanzesco alla fine o all'inizio, ma trattengono quanto di epico classico vi era nelle storie intrecciate dei vari eroi, e quanto di romanzesco nelle digressioni senza finale e nell'indeterminatezza dello sguardo sul mondo. Le storie parallele hanno un cornice, costruita grazie al trucco finzionale della ricerca del libro, che trattiene varie storie minori. Su tutte si delinea una struttura maggiore, che è giustificata dal risveglio del protagonista che da quel momento inizia a coincidere con l'autore.

Un ultimo esempio del Cavazzoni che racconta per digressioni, da le *Tentazioni*:

Capitolo D […]
Le pagine non avevano un ordine; i numeri erano del tutto casuali. C'era un foglio completamente al rovescio, più giallo, proveniente da qualche altro volume. Chissà che per un favore della buona fortuna non fosse davvero quel che cercavo. E sperando nella buona sorte, in mancanza di meglio, un po' nervosamente mi sono messo a guardarlo.
Condannati a morte in America
A un certo Giuss, pluriomicida, fu comunicata la notizia della condanna a morte in carcere; era un uomo grasso e effemminato. Diventò lì per lì tutto bianco che gli occhi gli si erano sbiaditi, e faceva l'espressione del sordo che non sente niente e dalle labbra indovina confusamente il senso delle parole. Stava giocando a carte da solo. Disse: "Come?", e voltò nello stesso tempo una delle carte coperte.
E qui successe il fatto inspiegabile. Cominciò a singhiozzare; credevano che stesse piangendo ma era un specie di convulso riso […] L'esecuzione venne sospesa e rimandata sine die, in considerazione dello stato letargico in cui d'allora in poi visse. Il cervello gli si era bruciato come se il riso fosse stato il segnale visibile di una corrente elettrica ad altro voltaggio. […]
Capitolo E
Mentre ero lì che leggevo impressionato e accaldato perché mi vedevo ritratto, seguivo involontariamente anche un altro spettacolo che mi si svolgeva senza sosta intorno. Uno dei due assistenti metteva piano piano una piuma di gallina su per il naso a un lettore che si teneva la testa in mano, puntellando il gomito al tavolo, e dormiva zitto zitto nella posa apparente di uno che legge. […][729]

I capitoli intitolati per argomenti sono digressioni che non hanno a che fare con la vicenda principale, ma interessano la fabula, poiché spingono il narratore a proseguire deviare o iniziare la sua inchiesta.

### ***Lo straniamento***

Le posizioni morali e filosofiche ariostesche erano critiche nei confronti di volubilità, infedeltà, bramosia e sciocchezza umane; le descrizioni degli amori travolgenti di paladini e avversari, spesso risolti con un nulla di fatto, volevano alludere alle attenzioni che il poeta dedicava ad Alessandra

---

[729] ERMANNO CAVAZZONI, *Le tentazioni di Girolamo*, cit., pp. 45-49.

Benucci Strozzi; le sottilissime ironie con cui l'Ariosto faceva riferimento al "Signore" Ippolito d'Este[730] frequentemente elogiato eppure considerato da Ludovico non pienamente consapevole delle sue capacità, si componevano di grandi lodi, dediche ed approfondimenti sull'amore tra Ruggiero e Bradamante progenitori della stirpe estense "erculea prole". La stirpe viene evocata nel noto canto e, ad esempio, nel XXIV, 51, 1-4: "Duo Ercoli, duo Ippoliti da Este / un altro Este, un altro Ippolito anco, / da Gonzaga, de' Medici le péste / seguon del mostro e l'han, cacciando, stanco"[731].

Queste le parole di *understatement* con cui il poeta affermava che la propria arte era il solo mezzo per ripagare l'amabilità del signore: "Quel ch'io vi debbo, posso di parole / pagare in parte, e d'opera d'inchiostro; / né che poco io vi dia da imputar sono; / che quanto io posso dar, tutto vi dono"[732]. Tali affermazioni di modestia si risolvono il più delle volte in una *captatio benevolentiae* o in apostrofi, molto più frequenti in fine e in inizio d'ottava che nel mezzo del canto, come stilemi canterini di concatenazione ("Ma troppo è lungo ormai, Signor, il canto, / e forse c'anco l'ascoltar vi grava: / sì ch'io differirò l'istoria mia / in altro tempo che più grata sia"[733]) e mezzi retorici per ravvivar l'attenzione: ("Ma lasciàn Bradamante […] Come raccende il gusto il mutar esca / così mi par che la mia istoria, / quanto or qua or là più varïata sia, / meno a chi l'udrà noiosa fia[734]"). La visione dell'amore (come di altre passioni), ad esempio, è molto moderna: pagani e cristiani sono ugualmente impotenti nei confronti del "nudo arcier"[735] che li fa sragionare, succubi di pulsioni sensuali, di dimenticanze e di follie, rendendoli tutti, in un modo o nell'altro, fuori di senno.

Il saggio introduttivo del 1945 di Lanfranco Caretti a *Ludovico Ariosto, Opere minori*[736], ad esempio sottolinea la contemporaneità del poema ariostesco: l'unità compositiva, l'ironia critica, la scelta di non parteggiare per nessun personaggio, l'uso minimo di scavo psicologico, la misurazione dello stile e il succedersi parallelo delle tante linee narrative sono ingredienti che l'Ariosto usa per rappresentare, tramite la mediazione dell'argomento cavalleresco (più incline a "le armi" la materia

---

[730] L'Ariosto era al tempo della prima edizione del poema (1516) al servizio del cardinale Ippolito d'Este (1479-1520), figlio di Ercole I e fratello di Alfonso I d'Este, duca di Ferrara.

[731] Si tratta di Ercole I e Ercole II, duchi di Ferrara, Ippolito I, il dedicatario del poema, e il cardinale Ippolito II, figlio di Alfonso I, il cardinale Ercole Gonzaga e il cardinale Ippolito de' Medici.

[732] *Orlando Furioso*, I, 3 (vv. 5-8)

[733] *Orlando Furioso*, X, 115 (vv 5-8).

[734] *Orlando Furioso*, XIII, 80.

[735] *Orlando Furioso*, IX, 93 (v. 4).

[736] LANFRANCO CARETTI, «Introduzione» in LUDOVICO ARIOSTO, in *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954 (poi in *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961), ora in *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1992.

carolingia, più concentrata ne “gli amori” quella arturiana), la completezza della vita umana[737]. Posizione differente aveva avuto la critica precedente crociana[738] che, restando dominante negli anni Venti-Trenta del Novecento aveva infatti evidenziato, come già Francesco De Sanctis, il carattere di pura arte di intrattenimento del *Furioso,* avulsa da ogni ideale politico.[739] Appoggiando invece la visione di Caretti, ma anche di Segre[740], Carne-Ross[741], Saccone[742], Zatti[743], Ferroni[744], si può affermare la volontà ariostesca di rappresentare allegoricamente il reale pur in forme irreali, e si possono spegnere le perplessità della critica idealista e storicista nei confronti de

[…] l’alternanza, anche contigua di motivi tra loro opposti […] che ha fatto pensare ad un’ambiguità sentimentale del poema e [che si spiega con la] disposizione dell’Ariosto a rappresentare con fedeltà il particolare nel molteplice […]. Onde le smorzature repentine, l’alzarsi e l’abbassarsi repentino dei toni.[745]

In tale contesto di una moderna visione dell’Ariosto è “ozioso rimproverare l’assenza di personaggi di forte rilievo e di complessa psicologia, così come di un sentimento dominante”[746]; inutile biasimare il poeta di aver dimenticato i valori ideali, quando accanto ai valori cortesi egli esalta anche le conquiste rinascimentali della centralità dell’ingegno umano, dell’amore, dell’amicizia, della fedeltà, ma anche i disvalori, infedeltà, la codardia, la suscettibilità nei confronti di basse pulsioni, tramite le tante storie di cui parallelamente si tirano le fila. Ariosto evita il rischio

---

[737] Dice Caretti: “un’apertura sincera e cordiale verso il mondo, fondata sulla conoscenza dell’uomo, della sua varia e anche contradditoria natura, e sull’accettazione della realtà in tutti i suoi aspetti”, in «Introduzione» in *Orlando Furioso,* cit. , p. XVI.

[738] BENEDETTO CROCE, *Ariosto*, in ID., *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1920, poi ristampato con il titolo *Ludovico Ariosto*, Bari, Laterza, 1963; ID., «Ludovico Ariosto», in *La Critica* XIV, 2, 20 marzo 1918, ora in ID., *Ariosto*, Milano, Adelphi, 1991.

[739]Croce interpretava il distacco ironico ariostesco come una prova dell’armonia compositiva, cosmica e di superficialità psicologica; De Santis nella *Storia della letteratura italiana*, evidenziava storicamente il disinteresse per la materia cavalleresca e ideale, spiegandolo con il decadentismo civile rinascimentale e la tendenza a far prevalere la bella forma sul contenuto. Così, Attilio Momigliano e Walter Binni ne sottolineavano soprattuto la componente fantastica. Si confronti FRANCESCO DE SANTIS, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Salani, 1965; Attilio Momigliano, *Saggio sull’Orlando Furioso*, Bari, Laterza, 1928.

[740] CESARE SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

[741] DONALD SELWYN CARNE ROSS, «The One and the Many: a Reading of the ‘Orlando Furioso’», in *Arion*, n. 5, 1966, pp. 195-234 , e *Arion*, New Series, 3, 1976, pp. 146-219; ID., *Institutions. Essays in and out of Literature. Pindar to Pound*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1979.

[742] EDUARDO SACCONE, *Il soggetto del “Furioso” ed altri saggi*, Napoli, Liguori, 1974.

[743] SERGIO ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

[744] GIULIO FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno editrice, 2008.

[745] LANFRANCO CARETTI, «Introduzione», in *Orlando Furioso*, cit., p. XVIII.

[746] Ivi.

dell’incoerenza e della frammentazione che un’opera così vasta poteva avere: gli *entrelacements*, le interruzioni con riprese ed anticipazioni, le citazioni degli antefatti sono prove dell’attenzione dell’Ariosto per la completezza narrativa. Tali espedienti contenutistici si rispecchiamo nella lingua, che nell’edizione del 1532 è levigata da cultismi presenti nelle prevendite edizioni[747], ornamenti - “lapalissiani” secondo Contini - del testo, volendo dedicarsi ad un pubblico più vasto possibile, che fosse interessato a leggere o ascoltare un’opera cha parlava dell’uomo, ma addolcita dalle situazioni fantastiche. L’effetto stilistico dello straniamento è ottenuto da Ariosto con vari procedimenti: il più tipico è l’intervento del narratore con esordi, commenti, chiose, che rompono la fiction, che invitano ad una pausa riflessiva, che illuminano la vicenda di una visione moderna e universale, o secondo giudizi diffusi nel Rinascimento (sulle donne, sui tempi, sulle guerre, sul potere); tali espedienti erano stati usati saltuariamente dal Boiardo e dai suoi predecessori, ma in Ariosto sono occasioni tematiche  perfettamente intrecciate con il racconto stesso.

Un esempio interessante è tratto dal canto VII che inizia con l’ affermazione della consapevolezza che la fantasiosità di un racconto spesso suscita incredulità, seguita da un giudizio di valore e un’ammissione di colpa. Il tutto costituisce un ragionamento apparentemente logico, in realtà paradossale, perché applicato a un poema di finzione che riprende varie fonti leggendarie; il tono è quindi ironico, e suscita un sorriso:

Chi va lontan dalla sua patria, vede
cose, da quel che già credea, lontane;
che narrandole poi, non se gli crede,
e stimato bugiardo ne rimane:
ch’el sciocco vulgo non gli vuol dar fede,
se on le vede e tocca chiare e piane.
per questo io so che l’inesperïenza
farà al mio canto dar poca credenza.
Poca o molta ch’io ci abbia, non bisogna
ch’io ponga mente al vulgo sciocco e ignaro.
A voi so ben che non parrà menzogna,
che ’l lume del discorso avete chiaro,
et a voi soli ogni mio intento agogna
che ’l frutto sia di mie fatiche caro.
Io vi lascia che ’l ponete e la riviera
vider, che ’n guardia avea Erfilla altiera.[748]

[747] Le abbreviazioni delle edizioni sono A, B, C, rispettivamente relative alle edizioni del 1516, 1521, 1532.

[748] *Orlando Furioso*, VII, 1-2.

Il giudizio metatestuale sulla ritenuta irrealtà di un poema cavalleresco è ironico e straniante; la *captatio benevolentiae* è giocata sull'apostrofe al lettore e il paragone, nel canto VII, 1-2 sopra citato, tra il "vulgo" e "voi […] che 'l lume del discorso avete chiaro"; la fiducia nel lettore è sottolineata dalla *certezza* che questi conosce il discorso e ha a cuore il frutto della sua arte. Oppure, un esempio opposto, in cui Ariosto narra una storia incredibile, "lo strano caso", che si diffuse in Francia e in Spagna senza che se ne conoscessero i dettagli. Siamo nell'episodio dell'uccisione di Pinabello per mano di Bradamante e della sconfitta dei cavalieri Aquilante, Grifone, Guidone, Sansonetto da parte di Ruggiero con lo scudo fatato di Atlante che egli decide di buttare in un pozzo (XXII, 74 sgg.), storia che fu divulgata ma senza testimoni, senza i nomi degli artefici e dei luoghi:

Il nobil atto e di splendor non tacque
la vaga Fama e divulgollo in breve;
e di rumor n'empì suonando il corno,
e Francia e Spagna e le province intorno.
Poi che di voce in voce si fe' questa
strana aventura in tutto il mondo nota,
molti guerrier si missero all'inchiesta
e di parte vicina e di remota:
ma non sapean qual fosse la foresta
dove nel pozzo il sacro scudo nuota;
che la donna che fe' l'atto palese,
dir mai non vòlse il pozzo né il paese.
/…/
Né per tutto quel giorno si favella
altro fra lor, che de lo strano caso
e come fu che ciascun d'essi a quella
orribil luce vinto era rimaso.
Mentre parlan di questo, la novella
vien loro di Pinabel giunto all'occaso:
che Pinabello è morto l'hanno aviso
ma non sanno però chi l'abbia ucciso.[749]

Si può confrontare l'inizio del canto VII citato prima e le strofe sopra riportate del canto XXII con l'incipit de *Il poema dei lunatici*:

C'è stata l'inizio questa cosa stranissima che probabilmente non sarà creduta, ma si trovano scritti in bottiglia nel fondo dei pozzi. […] Questo fenomeno non si sa spiegare; anzi in molti credono che l'acqua dei pozzi sia comunicante, e che qui in pianura si sentono dai pozzi spesso venire voci o lamenti, e ci si sente a volte chiamare per nome. È difficile forse da credere, anche se la cosa è risaputa e comune.

---

[749] *Orlando Furioso*, XXII, 93 (vv. 5- 8) - 96.

È abbastanza lampante la vicinanza di toni e colori leggendari, fatti vaghi eppure creduti: entrambi gli autori si giustificano delle vicende strane che stanno per narrare, ammettendo la comune reazione di incredulità; non vi sono dettagli riscontrabili, artefici o soggetti a cui chiedere conferma. Si usano verbi impersonali ("si favella", "non sarà creduta", "non si sa spiegare") o in terza persona plurale ma senza soggetti reali esplicitati ("Molti guerrier /.../ non sapean", "in molti credono"): diremmo che si racconta il *narratur* (*il sentito dire* che tanto piace a Celati e agli epigoni celatiani), l'eternità e assolutezza della vicenda. Inoltre, le strofe del XXII sono finali e il passo cavazzoniano è iniziale: si inizia da dove un altro ha finito poiché la leggenda vaga ed amplificata "di voce in voce" non si conclude ma si apre a varie narrazioni ed interpretazioni; poiché nel *Poema* di Cavazzoni il sentito dire e le credenze (mirabili) di molti, che sono lo spunto per l'inchiesta e la verifica del protagonista, divengono improvvisamente e alternativamente reali, senza che egli abbia bisogno di provarle. Il non verificato e non verificabile ("questa cosa che probabilmente non sarà creduta", "non si sa spiegare") diviene *vero,* espresso con il presente indicativo ("si trovano scritti in bottiglia nel fondo dei pozzi", "si sentono dai pozzi spesso venire voci o lamenti", "è risaputa"); la fine, il dato di fatto è l'inizio, la credenza è realtà, il condizionale diviene indicativo, il sogno e il delirio sono espressi come accadimenti, raccontati a-logicamente, tra la sicurezza e le continue incoerenze.

La correzione o epanortosi è utilizzata da Cavazzoni un modo per esprimere la volubilità di sensazioni, e da Ariosto come prassi ironica: quando sono espressioni di falsa modestia sono analoghe ai cleuasmi; quando sono invece professioni di non conoscenza sono funzionali alla narrazione, perché insinuano la *suspense,* lasciano una casella vuota da riempire poi, come è in tutto il poema.  Il fatto però di giocare a volte "la carta" della non onniscienza serve ad esprimere giudizi di valore e a provocare lo *straniamento*; lo stesso accade quando il narratore, spesso, assume la focalizzazione interna o si rivolge direttamente al personaggio di cui parla: "Chi potea, ohimè! di te mai creder questo, / che ti facessi da Alcina mancipio?"[750]

Il noto episodio di Astolfo che sulla luna vede i senni perduti degli uomini, i loro sogni e preghiere inascoltate, e si sorprende, restando colpito anche dal fatto che quello di Orlando è il maggiore, contenuto nell'otre più pesante, permette al poeta di esprimere giudizi sulla piccolezza dell'uomo, sulla sua suscettibilità, sulla sua passività alla Fortuna, agli eventi. La luna è in quel caso uno specchio della Terra, da dove giudicare il genere umano è lecito: la luna è simbolo di allentamento critico, di altro mondo, di coscienza limpida che si assume solo lontano dagli eventi confusionari; un po' una metafora della condizione intellettuale dell'Ariosto che aveva come unica ispirazione

---

[750] *Orlando Furioso*, VII, 59 (vv. 4-5).

quella di produrre opere intellettuali dei sta lontano dalle incombenze politiche, come si legge in una delle *Satire* citate da Caretti:

Ma se che 'l signor vuol farmi grazia a pieno,
A sé mi chiami e mai più non mi mandi
Più là d'Argenta, o più qua del Bondeno.[751]

Ariosto altre volte afferma di non voler narrare una storia, poiché, allude, già narrata dal Boiardo: "Questa storia non credo che m'accada / altrimenti narrar; però la taccio"(XVIII, 109). Un'altra scelta ariostesca di intervenire nel poema è definito retoricamente l'appello all'uditorio (*apostrofe*): non si tratta solo della *captatio benevolentiae iniziale*, che si esprime di solito a inizio dei canti o nei Proemi, ma anche delle apostrofi ed esclamazioni interne alle ottave, che hanno origine dai cantari, dai generi del discorso medievali (omelie, liturgie, dialoghi, ecc.) o della cultura popolare medievale (*blasons*, *soties*, ecc.).[752] Alcune delle esclamazioni più note: "Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!" (I, 22, 1),"Oh troppo cara, oh troppa escelsa preda / per sì barbare genti e sì villane!"(VIII, 62, 1-2).

Il canto VII inizia con alcune constatazioni pessimistiche che virano verso la *captatio benevolentiae* dell'uditorio e i cleuasmi:

che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede,
se non le vede e tocca chiare e piane.
Per questo io so che l'inesperïenza
farà al mio canto dar poca credenza.
Poca o molta ch'io ci abbia, non bisogna
ch'io ponga mente al vulgo sciocco e ignaro.
A voi so ben che non parrà menzogna
che 'l lume del discorso avete chiaro;
et a voi soli ogni mio intento agogna
che 'l frutto sia di mie fatiche caro.
Io vi lasciai che 'l ponte e la riviera
Vider, che 'n guardia avea Erifilla altiera.[753]

Il contrario del cleuasmo è l'autoesaltazione: Ariosto la utilizza quando accusa altri di qualcosa a cui costretto, come nelle affermazioni "confidenziali" a principio del canto XXII: "Ella era tale; e

[751] Si veda l' «Introduzione» all'*Orlando Furioso* di Lanfranco Caretti a pagina V.

[752] ERICH AUERBACH in «Gli appelli di Dante al lettore», in ID., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 292-304.

[753] *Orlando Furioso*, VII, 1 (vv. 5-8), 2.

come imposto fummi / da chi può in me, non preferisco il vero”[754]. Si disse di questa nota polemica che fosse un’allusione a Ippolito, al duca Alfonso d’Este e Isabella Gonzaga che avrebbero fatto inserire l’episodio del tradimento di Gabrina  per riferirsi a qualcosa di vero, e poi che il successivo verso “(che l’ordinata istoria così vuole)”[755]  suggerisce che doveva esser riportato per amor di completezza e che il suo padrone altri non è che la Musa, cioè la Poesia; il ragionamento suggerisce che l’unica forza che governa il *Furioso* è la musa poetica, affermando, ironicamente, che egli stesso non ha potere su ciò che scrive, oltre a rafforzare le scuse per il giudizio misogino precedentemente espresso.

Un trucco di *straniamento* ariostesco è l’interruzione della finzione, come qui:

Ma mi parria, Signor, far troppo fallo
se, per voler di costor dir, lasciassi
tanto Ruggier nel mar, che v’affogassi.[756]

Ecco Ermanno Cavazzoni e i suoi interventi di rottura comica (in corsivo) della *fiction* narrativa, da *Storia naturale dei giganti*:

E altrettanto, *mi spiace dirlo*, era ad esempio Gradasso, molto voluminoso, indubbiamente, con tratti che semigiganteschi […]  Il gigante, *sia detto qui tra parentesi*, nei pochi secoli in cui è vissuto, non va pensato come un grosso coglione monotono […] come un’ elettrocalamita con il suo campo magnetico, che tira verso il centro, e il campo magnetico è fatto ad imbuto. Lì dove c’è la fata, c’è l’acqua. *Come mai? Eh, sì, come mai, viene da chiedersi. C’è un regolamento?* […] *Ma nella fattispecie chi sarebbe restato poi a far da guardiano? Tutto è possibile, le fatagioni a volte sono imperscrutabili.* Ma è anche probabile che, di fronte a Rinaldo, il gigante si sia fatto prendere la mano.[757]

che i mulini sono veramente giganti evoluti; ma ci vuole una nuova cavalleria del futuro (*questo Don Chisciotte poveretto non lo capisce*), perché la vecchia di fronte ai macchinari è impotente. *Ragiono troppo. Perché intanto si accavallano i fatti.*
[Comizio del 25 maggio] Si accavallano i fatti; e con la storia dei giganti (*me ne rendo conto*) non riesco a rimanere scrupoloso. 26 maggio 2001, ieri tenuto un comizio. Era venerdì. Ormai ero gettato in mezzo a quest’avventura, pur sapendone poco.[758]

---

[754] *Orlando Furioso*, XXII, 2 (vv. 1-2).

[755] *Orlando Furioso*, XXII, 3, 2.

[756] *Orlando Furioso*, XLI, 46 (vv 6-8).

[757] ERMANNO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, cit., pp. 61-82.

[758] Ivi, p. 186.

Lo scrittore interviene nel testo, confondendo se stesso con lo studioso di giganti che sta scrivendo un trattato. In realtà i commenti sono del narratore, ma l'autore vi trasferisce a volte la propria posizione e le proprie ciniche asserzioni; quando lo studioso alle prese con il suo lavoro si abbassa a paragoni personali, amoroso-quotidiani, la banalizzazione arricchiesce lo scritto di una comicità inattesa, ed aumenta il grado parodico del libro.
Cavazzoni, quando interviene rompendo la diegesi, lo fa in diversi modi e per differenti finalità: per far sorridere, per ricordare al lettore che si è nell'ambito della creazione assurda, per mescolare le proprie visioni di scrittore a quelle del narratore. A volte opera una metalessi, cioè un passaggio dalla visione intradiegetica a quella extradiegetica, ma più frequentemente fa il contrario, con finalità comico parodiche abbassanti. Ad esempio, quando protraendo una spiegazione seria dall'aspetto scientifico, interrompe con esempi o digressioni banali e fuori luogo. Qui nella *Storia naturale dei giganti*:

Il monoceronte? Plinio il Vecchio dice che non può essere catturato vivo (*Naturalis Historia*) e che si lascerebbe morire piuttosto che sopportare caratterialmente un gigante. La ricerca è importante, non sempre dà frutti. Ossia ne può dare che fanno danno. Ad esempio, considerando la mia famiglia è sempre stao mio zio Alter il più incline alla ricerca.[759]

O anche:

Diciamo che erano ancora giganti sperimentali, siamo d'altronde prima del 1483 (*Innam*. I, I). Perché ad essere precisi tuta la questione dei giganti da guardia passa attraverso le fatagioni e le fate . Le quali all'epoca di Boiardo si accorgono che esiste questa manodopera potenziale già con caratteristiche congrue, ad esempio la cubatura. Ma s accorgono anche dell'emergere del nuovo ceto dei giganti fissi e legati a un luogo, come fossero alla catena. Ho citato improvvisamente Monica Guastavillani. Mentre scrivevo la nota mi è venuta in mente come esempio di bella ragazza. E lo dico. Perché non dovrei? Nessuna legge me lo impedisce; né la *Pandette* di Giustiniano, né il *Codice di Napoleone* del 1804.[760]

E un altro esempio:

I Giganti anche quando si convertono e credono, vuole dire Antonio Legname, e anche quando fanno vita impegnativa, mantengono quella irruenza e quell'immaturità che da sempre lascia perplessi. Le conversioni non sono mai un fatto così completo e sicuro come si dice. Ad esempio il mio caso: il professor Fresco Fico mi avrebbe ingaggiato come extraterrestre sarei restio. Che cosa significa? Che dovrei presentarmi come esempio di extraterrestre qui giù caduto.[761]

---

[759] Ivi, p. 64.

[760] Ivi, p. 69.

[761] Ivi, p. 165.

Qui invece siamo in *Cirenaica*, quando il narratore sembra assumere il punto di vista del suo compagno, nel descrivere la scena e dar spiegazioni di valore:

Quando l'obeso si è ritirato, abbiamo preso Bonanno con noi; sembrava contento come uno che avesse combinato qualcosa di extra nella sua vita, anche se gli usciva il sangue dal naso e aveva una guancia abrasa. Perché gli obesi tendono ad afferrare i capelli e a scuotere la testa con rabbia, finché esce sangue dal naso. Un obeso è infantile, ma ha quella quella forza cieca e automatica da cui non ci si divincola. Bonanno considerava gli obesi un divertimento obbligato delle nostre scorribande notturne, ed era contento che piacesse anche a noi.[762]

Ancora in *Cirenaica:*

Nel bassomondo sono tutti remissivi e incorporei. Possono invece far arrivare un console finto, con la camicia sgargiante e plissettata, che si finge indignato [...] Ma lasciam perdere quel che succede nei consolati. Diciamo solo che lì sono delle faine a profondersi in scuse, in nome anche della nazione. [...] Ma lasciam perdere ancora.[763]

Riportiamo anche un altro stralcio:

Lei si informava sulla mia valigetta, se era pesante. Dicevo: "Abbastanza", e lei mi stringeva come la persona più cara che avesse. Ci siamo seduti in un giardinetto, una sosta per stringerci ancora e sempre più intimamente. Un viaggiatore appena arrivato bisogna sapere che è molto appariscente. Io questo, com'è naturale, non lo sapevo. C'è quindi gente specializzata nell'intromettersi.[764]

Oppure, un'inserzione di un commento personale nel dialogo:

Si tendeva anche a offendersi reciprocamente: "Io sono un piattola, ma anche tu". " Sì è vero, siamo due vermi, tu un verme immondo" "Fai schifo, guardati!" "Sì, faccio schifo, è la mia sorte; ma tu sei sempre stato una carogna". I rivolgimenti nella pubblica opinione non sono mai comprensibili. E la prima cosa che è stata fatta seduta stante per rifiutare il destino, è stata quella di non mangiare: basta con questa vita da cani![765]

---

[762] ERMANNO CAVAZZONI, *Cirenaica*, cit., p. 7.

[763] Ivi, p. 25.

[764] Ivi, p. 27.

[765] Ivi, p. 125.

***Il non finito***

L'Ariosto conclude, naturalmente, il poema soprattutto per quanto riguarda la trama della progenie di Bradamante e Ruggiero, che da nemici, lui pagano e lei cristiana, si ritrovano genitori della stirpe estense; manca di delineare dei veri finali per le altre avventure, che restano aperte alle immaginarie conclusioni dei lettori posteri. Italo Calvino, non a caso, nella sua rilettura dell'*Orlando Furioso* lo definisce una storia "che non comincia e non finisce". In termini narratologici il classico schema "allontanamento - allocuzione - infrazione - punizione" non è totalmente realizzato, come nota Lanfranco Caretti:

Non c'è nel poema un vero e proprio congedo, proprio perché vi manca la catastrofe risolutiva. La morte di Rodomonte è, infatti, un "accidente", non una catastrofe; e il matrimonio tra Ruggiero e Bradamante serve appena come "lieto fine", già scontato e in fondo provvisorio, di uno dei nuclei narrativi dell'opera […][766]

In questo senso si può parlare di diverse storie intrecciate con movimento centrifugo, nel *Furioso*, unite con abilità, con l'attenzione a esprimere tutte e sfumature umane, senza perdersi e senza calcare su nessuna in particolare. Citiamo un esempio ariostesco di episodio "non finito", la visita di Astolfo all'inferno, da cui ritorna respinto dal fumo, cambiando idea; vi incontra Lidia (come Enea, Didone) ma non scende nel profondo degli inferi, anzi incontra San Giovanni che lo invita a recuperare il senno di Orlando; Angelica che era il fulcro delle ricerche di vari tra paladini e pagani, una volta congiuntasi con Medoro, scompare dalla trama.

*Il poema dei lunatici* di Cavazzoni inizia con il racconto da parte del narratore delle "cose così come [gli] sono sembrate" e si chiude con l'affermazione di non sapere quanto tempo sia passato e se tutto sia successo davvero. L'avventura di ricerca della verità non si conclude, il viaggio finisce con un nulla di fatto e molta confusione mentale.

*Le tentazioni di Girolamo* si interrompe sul più bello, concludendosi con un risveglio. Tutta la storia narra della ricerca di un libro che non si troverà, di un esame che non si sosterrà, del corteggiamento di una donna che non si amerà e neanche si saprà se esiste. Racconta di aperture di racconti che non hanno finali né interpretazioni sicure, visto che ogni personaggio che interviene le cambia; di stralci di altri libri senza autore né titolo, di capitoli inconclusi. Una storia che si rivela un sogno, con qualche possibilità d'interpretazione differente.

---

[766] LANFRANCO CARETTI, «Introduzione» in *Orlando Furioso*, cit., pp. XXI-XXII.

*Gli scrittori inutili*, dopo aver affrontato tutti i vizi capitali e gli errori di aspiranti scrittori che non lo saranno mai o scrittori spiantati, afferma di voler chiudersi con un «Congedo dal libro». Invece leggendo ci ritroviamo nel mezzo di un'ironica contraddizione in termini, se così possiamo dire, nel senso che ciò che è stato annunciato nel libro si contraddice nella sostanza, nell'immagine: il congedo è una descrizione del purgatorio, fatto come una biblioteca, in cui le anime non si smettono mai di cercare qualcosa, di leggere, di studiare, senza pace. Il congedo, che ironicamente inizia con un "in conclusione" senza terminare davvero, è una specie di inizio di un nuovo racconto, almeno nell'immaginazione del lettore.
*Cirenaica*, come si diceva, racconta di un viaggio oltremondano narrato in un manoscritto ritrovato. Quando il libro si conclude, non si capisce se chi ha ritrovato il manoscritto è lo stesso che ha vissuto nel bassomondo, dato che si trova alla stazione dove ha trovato i fogli all'inizio del libro, e citando personaggi interni alla storia del misterioso autore, dice di non aver ancora smesso di viaggiare e di voler tornare nel bassomondo. Il manoscritto racconta un'esperienza ultraterrena mai davvero conclusa, e attraverso la confusione finale di "aldilà" e "aldiqua" insinua che mondo reale e purgatoriale siano un po' la stessa cosa.
*Storia naturale dei giganti*, che si sviluppa in una metamorfosi di genere, dal trattato al diario, si chiude con un tentativo di tirare le somme di quanto detto, del genere:

Monica in ogni caso- pensavo - non la rivedo più.[767]

Oppure:

Con Monica Guastavillani c'è caso che abbia sbagliato. E che invece Barbieri sia là nel giusto, e ci sia sempre stato; e chiunque lo critichi, lo critica invano.[768]

Nessuna tesi è stata però dimostrata e conclusa, come dovrebbe essere in un testi scientifico, e le apparenti conclusioni derivano solo dagli sprazzi di lucidità del narratore. Nozioni, sogni, visioni, allucinazioni, suggestioni e commenti di poco spessore su persone e colleghi si accavallano: dell'intento scientifico inizialmente abbozzato non resta che una dettagliata ma purtroppo inutile nota:

---

[767] ERMANNO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, cit., p. 234.

[768] Ivi, p. 236.

19 e 30: qualche filamento, qualche pecorella lanosa, e poi l'azzurro estivo, solo l'azzurro; che è la luce assorbita dall'azoto e dall'ossigeno della nostra atmosfera pterrestre (lunghezza d'onda tra i 480 e i 400 nanometri circa).[769]

### *IV. 2. Il Bestiario medievale*

Il mostro è parte integrante della prospettiva medievale, è legato a significati morali, religiosi, leggendari tramandati attraverso quelle che erano le opere divulgative e didascaliche del tempo; lo studioso moderno si meraviglia nel leggere certe descrizioni di esseri fantasiosi in vari testi che ricoprono un largo lasso di tempo, dal Secolo V al XV: dalla leggenda agiografica *Navigatio Sancti Brendani*[770] tramandata in molti manoscritti dal secolo X al secolo, agli scritti di Sant'Agostino[771] ad una delle prime opere di cosmografia, l'*Imago mundi* di Pierre d'Ailly[772]; dagli scritti didattici come l'*Hortus sanitatis* di Johannes de Cuba e il *Buch von Natur* di Conrad Von Megerberg[773] ai resoconti dei missionari in Tartaria (Mongolia) nella seconda metà del Secolo XIII e in Cina nel Secolo XIV dopo i fratelli Polo, come quello di Jourdain de Séverac del 1320 circa; dalle cronache come la *Chronica Mundi* di Hartmann Schedel[774]ai racconti immaginari di viaggio, come *Le voyage d'Oltremer* del 1356 di Jean Mandeville[775], una vera rassegna di *mirabilia*, ai racconti di viaggi

---

[769] Ivi, p. 237.

[770]"La *Navigazione di San Brandano* fu composta in latino da un ignoto autore, probabilmente un ecclesiastico irlandese, nel IX o X secolo, e ci è pervenuta attraverso un numero considerevole di codici, databili dalla fine del X al XV secolo. San Brandano (Brennan Mac Hua Alta) è personaggio storico, nato verso la fine del V secolo. Visse nel pieno del fervore religioso che caratterizzò l'Irlanda dopo la sua evangelizzazione, avvenuta tra il V e il VI secolo. Al suo nome è connessa la fondazione di diversi monasteri." da *La navigazione di San Brandano*, a cura di Alberto Magnani, Palermo, Sellerio, 1992. Si veda anche *La navigazione di San Brandano*, a cura di Elena Percivaldi, Rimini, Il Cerchio, 2008.

[771] In *De civitate dei*, Sant'Agostino ammette al presenza di mostri, discendenti dalla razza umana, proprio come vi sono uomini mostruosi "in ogni razza". L'intenzione è di minimizzare le differenze, spiegando che ogni creatura di Dio è stata fatta con criterio. "Quid si propterea Deus voluit nonnullas gentes ita creare, ne in his monstris, quae apud nos oportet ex hominibus nasci, eius sapientiam qua naturam fingit humanam [...] putaremos errasse?", in SAINT AUGUSTIN, *Œuvres de Saint Augustin,* 36, 5me serie, *La cité de Dieu* [voll. XV-XVIII], vol. XVI, ch. VIII, cit. in CLAUDE KAPPER, *Monstres démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980.

[772] Pierre d'Ally fu cancelliere dell'università parigina, vescovo di Le Puy, poi di Cambrai e Cardinale nel 1412; noto per aver sostenuto al superiorità del concilio dei vescovi sul papa ed esser stato uno dei promotori del concilio di Costanza (1414). L'*Imago mundi* è un trattato geografico scritto da Ailly intorno al 1410, che riguardava la conformazione geografica del mondo allora conosciuto e che si disse che Colombo consultò confermando le proprie intenzioni di raggiungere l'estremo oriente attraverso il mare.

[773] Conrad Von Megerberg credeva di tradurre Alberto Magno, e invece stava traducendo *De natura rerum*, di Cantimpré. Si confronti THOMAS DE CANTIMPRÉ, *De Naturis rerum, nach der einzigen Handschrift,* Paris, BN fr. 15 106 hgg. von Alfons Hilka, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1933.

[774] HARTMANN SCHEDEL, *Chronica Mundi*, Norimberga, Koberger, 1493.

[775] JEAN DE MANDEVILLE, *Mandeville's Travels*, vol. II [edizione francese], Hakluyt Society, serie II, vol. CII, London, 1953, cit. in CLAUDE KAPPER, op. cit.

iniziatici come il *Paradis de la reine Sybille*[776] di Antoine de La Sale (ne *La Salade*, 1438-1442). Ci si aspetta tali presenze nel noto manuale dell'Inquisizione, il *Malleus Maleficarum*[777] del 1487, ma certo non nei diari di viaggio degli esploratori del Quattrocento, come il resoconto di Cristoforo Colombo scritto tra il 1492 e il 1503, che descrive un'isola dagli abitanti da un solo occhio. Diversamente Antonio Pigafetta, cronachista del viaggio di Magellano, ammette che le voci su alcuni popoli incontrati fossero "*fauole*"[778]. L'elemento fantasioso, che il contemporaneo distingue da "reale", non subiva allora una tale netta classificazione, poiché era semplicemente "meraviglioso", indicativo di un altro mondo, diverso[779], sia ribaltato[780], sia caleidoscopicamente esotico.

Compaiono mostri, orchi, animali fatati e prodigi in quel celeberrimo pentamerone del Seicento che fu il *Cunto de li cunti*[781] di Giambattista Basile, "il più antico, il più ricco e il più artistico fra tutti i libri di fiabe popolari"[782], mentre *Muse napoletane* dello stesso autore conteneva elementi grotteschi, volgari, frasi ingiuriose, vicende carnevalesche dal generale scopo satirico, che sarebbero interessanti spunti di riflessione per il discorso sul carnevalesco. L'elemento mostruoso resta nell'immaginario degli intellettuali del Secolo XVII, come Montaigne, il quale ammetteva la completezza del creato in ogni forma, anche in quella si suole chiamare "contro natura" ("quelli che noi chiamiamo mostri, non lo sono per Dio, che vede nell'immensità della sua opera l'infinità delle forme che vi ha compreso"[783]), cercando ancora delle simbologie dietro ai fenomeni sensazionali.

---

[776] ANTOINE DE LA SALE, *Œuvres complètes*, *La Salade*, éd. cr. par Fernand Desonay, Paris-Liège, Droz, 1935, cit. in CLAUDE KAPPER, op. cit., pp. 96 sgg.

[777] Il *Malleus maleficarum* si lega alla visione terrifica che la Bibbia dà dei mostri, generati dai demoni congiunti con delle donne: ad esempio i Satiri i Fauni, detti comunemente incubi, o altri demoni chiamati *Lutins* dai Galli. Evidente, il legame basso-medioevale della figura femminile con la Lussuria, il diabolico, e il peccato in generale, che nella tradizione ebraica (si confronti il profeta Esdra) era ricondotto alla natura umida, biologicamente ciclica della donna, che la rendeva intoccabile e sporca, alimentando leggende di gravidanze mostruose. Il peccato-donna era stato anticipato dalla definizione di sirena di Brunetto Latini nel Secolo XIII.

[778] Pigafetta riportato da GIAMBATTISTA RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, Venezia, 1550-1559, cit. in CLAUDE KAPPER, op. cit., p. 57.

[779] "Simpliciter dico: quod haec India, quod fructus et alia, a terra christianitatis es aliena", JOURDAIN DE SÉVERAC, in *Recueil de voyages et de mémoires publié par la Société de Géographie*, t. IV, Paris, 1839, cit. in CLAUDE KAPPER, op. cit., p. 53.

[780] Nella provincia di Meabar gli idolatri "font portaire et inpindre tous lor deu e lor idres noirs e les diable blance comme nois" MARCO POLO, *Recueil de voyages et de mémoires publié par la Société de Géographie*, t. I, Paris, 1824, ch. 176, p. 210, cit. in CLAUDE KAPPER, op. cit. , p. 54.

[781] GIAMBATTISTA BASILE, *Il racconto dei racconti ovvero il trattenimento dei piccoli*, trad. it. a cura di Ruggero Guarini, Milano, Adelphi, 2010 [tit. or. *Lu cunto de li cunti overo lo trettenemiento de' peccerille*].

[782] BENEDETTO CROCE, «Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari», saggio pubblicato come premessa al *Cuntu de li cunti* (Bari, Laterza, 1925) poi in *Storia dell'età barocca in Italia*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 539 - 567.

[783] MICHEL DE MONTAIGNE, *Saggi*, II, 30, pp. 245-246, cit. in *Liber monstrorum*, a cura di Franco Porsia, Bari, 1976, p. 39.

Il genere che cataloga mostri e meraviglie ella natura è il bestiario medievale, la cui origine si collega al greco *Physiologus*, tradotto poi in latino, e ai testi di Plinio il Vecchio, Solino e Sant'Ambrogio. Tali cataloghi si diffusero soprattutto in Francia e Inghilterra dal XIII secolo e con le loro descrizioni tutt'altro che realistiche influenzarono l'immaginario collettivo, coniando simbologie e leggende. L'intenzione era di descrivere la paura del diverso in generale, l'elemento anarchico e inclassificabile, sentimento presente in ogni tempo e in ogni civiltà con le sue diverse espressioni: i romani consideravano eventi inspiegabili i parti naturali, l'esistenza di androgini ed ermafroditi, gli avvenimenti atmosferici o fisici inattesi, classificandoli *mirabilia* o *prodigia* e lasciando che aruspici ne traessero drammatici presagi, e per averne un'idea basta leggere Livio e il suo compilatore Giulio Ossequenti[784], Cicerone nel *De divinatione*,[785] o Marcellino Ammiano nel V secolo, che citiamo:

In quel tempo (359 d.C.) nacque presso Dafne, ridente ed elegante sobborgo di Antiochia, un mostro orribile a vedersi e a descriversi, un fanciullo con due facce, doppia barba e doppia dentatura, quattro occhi e due cortissime orecchie; questa nascita così deforme predicava che lo stato avrebbe subito mutamenti deformi. Nascono spesso prodigi di tal genere, che preannunciano il destino degli avvenimenti ma, siccome non sono espiati pubblicamente come presso gli antichi, finiscono col rimanere inascoltati o sconosciuti.[786]

La divinazione era pratica anche cristiana, sebbene padri della Chiesa predicassero contro tale prassi affermandone la natura demoniaca, spesso quando coinvolgeva bestie feroci: narrava Origene nel *Contra celsum* che i demoni e i titani scacciati dal cielo si insinuassero "negli animali più rapaci, più selvaggi e più perfidi e li eccit[assero] a compiere ciò che vo[levano]"; Agostino nel *De divinatione daemonum* che parlando delle doti divinatorie dei diavoli, spiegava:

Spuntano quindi numerose come piante in un bosco quei miracoli che si chiamano mostri, ostenti, portenti, prodigi [...] è gusto che si dica però che *monstra* deriva da *monstrando,* dal momento che fanno conoscere qualcosa indicandola, e *ostenta* da *ostendendo* e *portenta* da *portendendo,* cioè preannunciando, e *prodigia* dal fatto che dicono prima, cioè predicono le cose future. [...] Tutte queste cose che avvengono come se fossero contro natura e che si dice che avvengano contro natura [...] e a chi si dà il nome di mostri, ostenti, portenti, prodigi, ci devono invece mostrare, far vedere, prevedere, predire questo: che Dio farà dei corpi degli uomini ciò che preannunziò che avrebbe

---

[784] GIULIO OSSEQUENTI, *Prodigiorum liber*, in TITO LIVIO, *Ab urbe condita libri*, a cura di W. Weissenborn - M. Müller, II voll., Stuttgart, 1959.

[785] CICERONE, *Della divinazione*, trad.it. a cura di Sebastiano Timpanaro, Milano, 1988.

[786] AMMIANO, *Rerum gestarum libri qui supersunt*, a cura di V. Gardthausen, Leipzig, 1874, XIX, XII, 19-20, cit. in *Liber monstrorum*, cit.

fatto, senza che nessuna difficoltà vi si frapponga, senza che nessuna legge di natura lo impedisca.[787]

Per secoli si continuò a dare significati e poteri premonitori ai prodigi; Bernardo da Chiaravalle nella nota *Apologia ad Guillelmum*[788], si scaglia contro l'effetto distraente dei bestiari scritti e rappresentati nelle grottesche delle cattedrali caratterizzate da una "*ridicula monstruositas*"; nel Medioevo il prodigioso terrorizza e contemporaneamente regolarizza la stranezza, il dissenso, dà sfogo al difforme, come spiegò bene Bachtin; ad ogni mostruosità viene assegnato un significato simbolico, ad esempio l'onocentauro, metà uomo e metà asino, rappresenta la doppiezza dell'eretico, il coccodrillo l'ipocrisia, il serpente il demonio, la sirena la lussuria. Resta il fatto che il bestiario con la maggior tradizione, il *Liber monstrorum de diversis generibus*[789], di origine alto-medievale, influenzò per secoli l'immaginario popolare e la letteratura che si serviva di esso per fini didattico-morali e religiosi. Il *Liber monstrorum*, corredato di ricco apparato iconografico e collegato alla tradizione dei *mirabilia* latini, proponeva in rassegna mostri fantastici come l'orca, il cinocefalo, l'idra, il ciclope, il drago, la sirena, accostandoli indifferentemente al nano, al gigante, al gobbo, allo storpio. Includeva i giganti di miti e poemi, come il famoso gigante brigante Caco, gli uomini ritenuti "anormali", mostri spiranti fiamme, popoli dagli occhi luminescenti, donne barbute, cani mostruosi come Cerbero o il mostro di Scilla.  Era suddiviso in tre capitoli: il primo sui mostri, il secondo sulle belve marine e terrestri, il terzo sui serpenti di ogni genere.
Ai testi classici di Omero, di Plinio il Vecchio, il *De rerum natura* di Lucrezio, e alla tradizione medievale dei bestiari, al *Liber monstrorum*, al *Libro piccolo di meraviglie* di Iacopo da Sanseverino, al *Physiologus*, si rifà *Guida agli animali fantastici*.
Diviso in quarantasei capitoli-excursus, con una breve introduzione intitolata "C'è sempre il problema" e privo della parodia della bibliografia ragionata che invece compariva in *Storia naturale dei giganti*, il libro stupisce per la modernità nel riscrivere un genere dalla tradizione così forte. In Cavazzoni gli animali reali sono accostati ai mostri come nella migliore tradizione medievale, prossimizzati relativamente alla mentalità di chi scrive/legge o contestualizzati in relazione alle fonti, in modo che l'accostamento della prima azione, assurda, alla seconda, seria, crei un effetto di comicità inaspettato. I capitoli sugli animali fantasiosi o mostri della tradizione mitico-letteraria

---

[787] S. AGOSTINO, *De divinatione daemonum*, in J. Zycha, Praha-Wien-Leipzig, 1900, cit. in *Liber monstrorum*, cit.

[788] BERNARDO DA CHIARAVALLE, *Apologia ad Guillelmum*, in Migne, P.L. CLXXXII, coll. 915-916, cit. in *Liber monstrorum*, cit.

[789] *Liber monstrorum*, op. cit.; *Liber monstrorum de diversis generibus. Il libro delle mirabili difformità*, a cura di Corrado Bologna, Milano, 1977.

contengono i riferimenti alle fonti e, presentati così in rassegna, fanno da preambolo al più fantasioso perché incompreso di tutti gli animali, l'uomo, che è descritto alla fine. Tale visione che accorpa mostri, animali comuni e uomo è parodica in sé, eppur filosoficamente profonda, poiché l'uomo "l'essere senza piume a due gambe"[790], nell'intento cavazzoniano è rappresentato come un prodotto dell'evoluzione dell'universo, ma anche come creatura dotata d'anima pensante e (forse) immortale, e perciò la sua natura, anche se spiegata dalla scienza più evoluta, resta ancora un mistero, poiché egli è l'unico animale fantastico in grado di interrogarsi sui sistemi del mondo.

Il capitolo introduttivo «C'è sempre il problema» si apre con il punto di vista razionale dell'uomo e si chiude con un ribaltamento parodico dello stesso, l'uomo inteso come animale imperscrutabile; non potendo inizialmente capire gli animali li avvicina a quelli fantasiosi, tramandati da leggende e miti, su cui si è detto molto e forse più delle specie esistenti; la visione che in questo libro si propone è quella dell'uomo medievale che accostava animale reali e non, e quella del bambino, che si meraviglia indiscriminatamente; ma pure, l'approccio dello scrittore è di rappresentare l'uomo come animale, il più difficile da comprendere, di cui anche un pollo in un cortile non si fida: quest'immagine dell'uomo imperscrutabile agli occhi del pennuto, è la fine dell'introduzione e il segnale della visione ribaltata che sta per aprirsi nei capitoli successivi.

L'irrealtà dell'ippocentauro è presto detta, eppure lo si presenta attraverso contraddizioni tra la fantasiosità e le descrizioni fisiologiche, usando l'indicativo presente e nessi logici; in seguito si vira verso la banalizzazione e descrizione di scene quotidiane dal sapore inevitabilmente comico:

L'ippocentauro (cavallo con busto e testa di uomo) è un animale impossibile, dice Lucrezio (De rerum natura, V, 878), perché a vent'anni la parte umana sarebbe nel pieno della giovinezza, mentre la parte cavallina sarebbe già vecchia e morirebbe [...] Ma non è un buon argomento, perché l'ippocentauro è così consolidato come animale fantastico che probabilmente ha una sua fisiologia intermedia tra l'uomo e il cavallo, e non c'è problema di rigetto di una parte per l'altra. Si tenga presente che essendo l'uomo innestato poco sopra l'ombelico, al posto dove ha il collo il cavallo, tutti gli organi interni sono ripetuti due volte, cosa peraltro che si dà anche nei gemelli siamesi [...] Essendo umano di mentalità, non disdegna le femmine umane [...] Dunque una donna ama un cavallo e si congiunge con lui. Dopo nove mesi nasce l'ippocentauro, il parto è difficile, la donna non sa come giustificarsi; il padre non è noto, scrivono in ospedale. Gli danno il cognome della madre. Dopo un solo giorno di parto il piccolo ippocentauro galoppa per i corridoi dell'ospedale, perché così fanno anche i puledri, sanno già camminare d'istinto dopo poche ore [...] La madre lo allatta e no parla, conscia delle sua colpa e della sua debolezza, e non sa neppure accusare un cavallo preciso. E d'altronde poi nessun cavallo mostrerebbe il sentimento paterno della responsabilità. Le mandano allora (alla madre) uno psicologo, ma lei piange e ripete: "Come ho potuto?". Le mandano un prete, che chiede se lo vuol battezzare. La madre dice. "È un essere mitologico, è meglio che cresca pagano [...] La direzione vuol dimettere la madre e l'ippocentauro,

---

[790] Ivi, p.159.

soprattutto l'ippocentauro, perché non sono attrezzati alla mitologia e allo scalpitare di zoccoli. E così segue la triste storia dell'ippocentauro, per il quale non c'è un posto naturale nella classificazione zoologica, come nell'antichità, né un posto geografico [...] Ci sono gli animali selvatici, ma sono numerati anche loro, censiti; un ippocentauro non può essere abbandonato nel Parco del Gran Paradiso, ad esempio [...] Nel mondo moderno non c'è posto per loro [...] Le donne non si accoppiano più con i cavalli, e se succede, interrompono la gravidanza, su consiglio anche del servizio sanitario sociale.[791]

La sirena, simbolo medievale dell'attrazione peccaminosa femminile non può mancare nel bestiario di Cavazzoni:

Ci hanno insistito tanto che è difficile non vederle, le sirene. Le sirene sono anfibie, imparentate alle rane, la stessa pelle liscia e scivolosa al tatto; un doppio sistema di respirazione, uno sott'acqua, l'altro nell'aria. [...] Quello sulla barca si ferma e le apostrofa: "Di dove siete?", chiede. Le sirene ridono, qualcuna lo adocchia, e continuano i loro canti a sfondo sociale [...] "Mi sembra di averti già vista in discoteca, a Misano Adriatica... ci vai in discoteca a Misano?" La sirena niente, ride, rivolta alle altre e no dice niente (le sirene non hanno il canale uditivo) [...] "Questo sarà un giro di indossatrici, o di miss per qualche concorso televisivo" [...] "salite in barca, ci facciamo un giretto...", "... in barca...- ripete - ... fare giretto... io e voi... *together*"; pensa che siano inglesi, o olandesi. A questo punto, come anche si narra nell'Odissea, tutte sembran raccogliere l'invito e si attaccano al barchino del tipo, tutte da un lato, come se non capissero le leggi dell'idrostatica [...] poi si attaccano al tipo e o tirano sotto, anche fosse un istruttore di nuoto, gli si attaccano con la coda alle gambe [...] Per le sirene è un gioco. Perché le sirene sono dei pesci, anche di mentalità, e l'aspetto di donna è un caso di mimetismo animale. E anche che cantino, seguendo al scala armonica, è un effetto illusorio. Il loro è tutto un boccheggiare, un sospirare, e un gracidio. [...]
Si racconta di sirene innamorate, ma questo è impossibile. Le sirene lasciano una gran quantità di uova, immerse in una loro bava attaccate alle rocce; da vedere sembra caviale o uova di tonno; poi passa il maschio, che è un pesciolino minuscolo e tutto nervoso, che vedendo le uova è preso dall'eccitazione, ci gira intorno come ammattito e le feconda. Un giovanotto non ci troverebbe un gran gusto, anche se non è detto. E questo basti sulle sirene.[792]

Partendo dalla riflessione che tanto è forte il mito che il paragone delle donne con le sirene è spesso abusato, l'autore prende a descrivere la paradossale unione del mondo umano con quello leggendario. L'asserzione iniziale è illogica di per sé, se la intendiamo letteralmente, è comica se intendiamo "sirene" in senso lato, come belle donne: in quel caso è difficile non vederle, specialmente se si appartiene al genere di uomo descritto più avanti nel testo. L'autore non dimentica mai di dare dettagli fisici precisi (l'assenza di sistema riproduttivo e uditivo, i denti affilati) nella prima parte del racconto, che si chiude con le prove dell'illusorietà del loro canto ma

[791] Ivi, pp. 7-10.

[792] Ivi, pp. 13-16.

non dell'illusorietà della loro esistenza. I mostri dall'aspetto di donna hanno un comportamento da pesce, come l'ippocentauro lo ha da cavallo, ma questo mantiene gli istinti sessuali umani.
L'ibridazione era uno dei caratteri tipici dei mostri medievali, e coinvolge infatti oltre la sirena, la sfinge, il centauro, il minotauro, il cinocefalo, il satiro, tra gli altri[793]. La seconda parte del racconto, che abbiamo maggiormente riassunto, descrive oggettivamente la fecondazione delle uova, ma non esclude la congiunzione uomo-animale.
Nel *Liber monstrorum de diversis generibus* si dice delle sirene che sono bellissime fanciulle marine che ingannano i naviganti con il loro canto; e dal capo fino all'ombelico hanno corpo di vergine e sono in tutto simili alla specie umana; ma hanno squamose code di pesce che celano sempre nei gorghi. Le sirene sono spesso avvicinate alle *chimere*, infatti entrambe sono catalogate tra i mostri femminili peccaminosi ed ingannatori; erano raffigurate sui portali e sui capitelli dei chiostri romanici, attaccate dai mistici religiosi come esseri che confondevano dalla preghiera. Il *Liber monstrorum* ricorda che i Greci la rappresentavano come una belva terribile a tre corpi e tre teste, dalle cui bocche uscivano fiamme. Così presentata la chimera del *Malleus Maleficarum*:

Tu ne sais pas que la femme est une chimère, mais tu dois le savoir. Ce *monstre* prend un triple forme: il se pare de la noble face d'un lion rayonnant; il se souille d'un ventre de chèvre; il est armé de la queue venimeuse du scorpion. Ce qui veut dire: son aspect est beau; son contact est fétide, sa compagnie mortelle [...] Menteuse par nature, elle est de son langage; elle pique tout en charmant. D'où la voix des femmes est comparée au chant de sirènes, qui par leur douce mélodie attirent ceux qui passent et les tuent.[794]

Cavazzoni presenta una sirena comico-parodica, evidenziandone i lati orribili (i denti, l'assenza di alcuni organi, il comportamento ferino); ne descrive la fame bramosa e il comportamento da pesce, facendo dimenticare il mito della sirena come essere femminile affascinante. Non pone l'accento sulla simbologia peccaminosa della sirena, quanto piuttosto sulla debolezza dell'uomo "moderno" nei confronti degli stereotipi e delle antonomasie letterarie e mitiche che hanno portato ad identificare la sirena con l'attrazione del mondo femminile. Tale simbologia che la associa a un essere sensuale, armonioso e affascinante è legata allo stereotipo della donna vista dall'uomo. Qui l'uomo non è descritto in modo edificante e soccombe alle sirene, a causa del suo desiderio.
Dicevamo, la sirena è un mostro per metà umano, come molti, accostati nei bestiari alle fiere e alle meraviglie della natura, senza troppe distinzioni. Il *Liber monstrorum* presenta alcuni "noti" mostri

---

[793] A proposito di ibridazione, Iacopo da Varazze nella *Legenda Aurea* descrive un mostro dal corpo di maiale e dalla testa di uomo, che si ritrova solo in poche altre fonti, come Ambroise Paré. Si veda AMBROISE PARÉ, *De Monstres et Prodiges*, éd. critique par Jean Céard, Genève, Droz, 1971.

[794] *Malleus Maleficarum: Le Marteau de Sorcières*, trad. fr. par Armand Llinares, Paris, Plon, 1973, p. 207, cit. in CLAUDE KAPPER, op. cit., pp. 266-267.

umani ma con caratteri variati: gli sciapodi, con un piede solo, i cinocefali, con testa di cane, gli antipodi, che camminano sotto terra a testa in giù, sulla superficie terrestre sopra di loro. Gli sciapodi hanno un solo piede con cui si difendono dal sole, quando dormono supini; i cinocefali hanno testa di cane e si spiegano a latrati, mangiano carne cruda, come si sa dettaglio che la tradizione lega alla bestialità; gli antipodi, come fa presagire anche qui l'etimologia, sono uomini che il *Liber* ritiene vivano nel fondo della terra, che sono in posizione eretta e rovesciata.

La cosa interessante è che Cavazzoni mescola anche lui, come i medievali, animali reali, bestie di fantasia e uomini colpiti da qualche difetto, volendo riprodurre il criterio di classificazione dei bestiari, e contemporaneamente ne ribalta parodicament l'atmosfera mitica affermando l'esistenza in età contemporanea, o attribuendo a mostri e belve comportamenti umani. Pur avendolo come riferimento, Cavazzoni non descrive tutti i mostri del *Liber monstrorum*, ma parla dei mostri sopra citati, della balena, inserita dal *Liber* tra le belve e situata in India, e del serpente, cui il *Liber* dedica una sezione a parte.

La balena cavazzoniana può indurre marinaio a crederla terra, e monaci ad approdarci e ad accendere un fuoco, come accade per le tartarughe nell'Oceano Indiano e come si legge nella *Navigatio Sancti Brendani*:

Una balena (si legge nella *Navigazione di San Brendano*) si estende in forma pianeggiante, con il terreno un po' catramoso e uniforme; vi si trovano anche legni arenati, pezzi di cordame di nave, così si decide di accendere un fuoco per cuocere i granchi e fare una zuppa di pesce o di alghe.[795]

Il *Liber* parla di un particolare serpente vivente al confine del Mar Rosso e dell'Arabia i serpenti, dal quale nasce il pepe bianco che gli uomini, incendiato il bosco, sottraggono; questo serpente ha corna di ariete: chi è colpito da essi, subito si gonfia e muore. Per il serpente di Cavazzoni la fonte è Eliano, che parla di un amore tra un serpente e una ragazza caratterizzato da frequenti incontri tra i due e, secondo Cavazzoni, mancanza di comunicazione, tanto che alla fine il serpente nel dimostrarle il proprio amore con una stretta più forte delle solite, la uccide. Il brano finale è caratterizzato da un'inquietudine e un sorriso amaro, costruito sui doppi significati nel testo, le ellissi e un commento aforistico e non commisurato alla tragicità del finale, perciò comico:

Ma la ragazza, da questo silenzio e da queste spire che la avvolgevano stretta, una po' era spaventata (dice Eliano) e un po' insoddisfatta; così se n'è scappata via per un mese (dice Eliano), pensando che lui avrebbe dimenticata. Invece il serpente tornava ogni notte e si disperava sul letto deserto, non si dava pace ed era sempre più innamorato. Alla fine del mese, quando la ragazza è ritornata, lui l'ha avvolta stretta, che significava quanto l'amava, e con la coda le dava dei leggeri

[795] ERMANNO CAVAZZONI, *Guida gli animali fantastici*, cit., p. 42.

colpi alle caviglie e ai piedi, come se con dolcezza la rimproverasse, e questo significava quanto l'aveva fatto soffrire e che non doveva andar via mai più. Non c'era bisogno di parlare per dirlo o di sibilarlo, anzi in questo modo tutto era evidente, e tutto era giù superato, cosa che non succede se si discute. Eliano in fondo dà ragione al serpente.[796]

Un mostro metà serpente e metà mammifero compare anche nel libro cavazzoniano dedicato alla *Legenda Aurea*, nel capitolo che riprende la leggenda di Santa Marta così com'era stata descritta da Iacopo da Varazze: è una creatura figlia del Leviatano, serpente d'acqua e dell'Onaco, bestia delle lande galatiche, che lancia escrementi e infuoca ciò che tocca. Il tono leggendario-fantastico originario è mantenuto senza trasformazioni comico-parodiche:

Viveva in quell'epoca sulle rive del Rodano in un boschetto tra Arles e Avignone una specie di dragoncello metà pesce e metà mammifero, un po' più grosso di un bue e un po' più lungo di una cavallo; aveva i denti come delle spatole, ma perforanti come dei corni, ed era dotato su fianchi di due rotelle. Stava nascosto nel fiume, e risucchiava tutti quelli che vi transitavano e rovesciava i navigli. Era lì giunto attraverso i mari della Galazia asiatica; era figlio del Leviatano, ferocissimo serpente d'acqua e dell'Onaco, bestia nata nelle lande galatiche, che lancia i suoi materiali fecali come proiettili contro chiunque lo insegua, per un raggio di cinquanta metri, e brucia come fuoco tutto quello che tocca. Santa Marta su richiesta delle popolazioni locali lo andò a cercare e lo trovò su un boschetto che masticava una persona; gli buttò addosso dell'acqua benedetta e gli fece vedere una croce. Il dragoncello divenne domestico e subito stava lì come una pecora; santa Marta lo aveva legato con la cintura [...] Dagli abitanti del luogo questo dragoncello era soprannominato Tarascone, e in sua memoria questa località si chiama Tarascona ancora oggi.[797]

I trogloditi fanno parte di quei mostri così giudicati dalla tradizione medievale per la loro provenienza e per i loro usi assimilati, insieme ad altri esseri (i posseduti dal demonio, gli antropofagi, le scimmie, i cinocefali), alla tipologia dell'uomo selvaggio. Ne parla Ricold Da Monte Croce, dicendo che entrano ed escono dalle caverne come topi: "Habitant communiter sub terra ad modum talparum. Isti egrediuntur de cavernis terre quasi mures"[798]; dell'uomo ferino abitante della caverne, parla anche Luca (Vangelo, VIII, 27) che lo identifica con un essere traviato dai diavoli, riconoscibile per gli atteggiamenti selvaggi che l'antichità collegava alla pazzia, come abbiamo visto in precedenza, come la nudità, il mangiare carne cruda e dormire nelle caverne. "Da una scimmia e da un uomo sono nati quegli esseri detti trogloditi, che vivono a Ovest, in Africa, e hanno preso il peggio del padre e della madre", dice Cavazzoni; la fonte in questo caso è Caio Giulio

---

[796] Ivi, p. 55.

[797] ID., *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine*, cit., p. 84.

[798] RICOLD DA MONTE CROCE, in *Peregrinatores medii aevi quatuor*, Lipsiae, 1864, cit. in CLAUDE KAPPLER, op. cit.

Solino, autore della *Collectanea rerum memorabilium* o *Polyhistor* o *De Mirabilibus mundi*[799], che narrerebbe dell'attrazione della scimmia per gli uomini, e di vicinanza di usi. Cavazzoni trasfigura in un abbassamento parodico, antropomorfizzando la scimmia, che:

Si comporta su per giù come una moglie, apparecchia, fa il bucato, prepara una zuppa, e grida quando c'è il marito come se discutesse. Solo ogni tanto se è offesa va su un albero e non vuole scendere o salta sul tetto, e grida contro il marito e contro sua madre (la suocera), e si capisce che ritiene migliore la sua famiglia d'origine, dove ci si spulciava reciprocamente, eccetera.[800]

Le creature che meritano anticamente il nome di "uomini selvaggi" sono dotate di una coda e ricoperte di peli, come i satiri, di origine mitologica, o come le scimmie, o quelle che Marco Polo e Jean De Mandeville situavano tra l'uomo e la scimmia, inserendole nella categoria intermedia, appunto di uomini selvaggi. Marco Polo le considera propriamente degli uomini per i comportamenti, pur se di aspetto simile alle scimmie; Mandeville parla di esseri "qui vont sur leurs mains e sus leurs piez comme bestes, et son tout velus et rampent legierement sur les arbres"[801]. Cavazzoni parla appunto anche delle scimmie, cambiando strategia; cerca di interpretare i loro comportamenti in senso umano, descrivendo di nuovo la vita familiare di una coppia uomo-scimmia:

la moglie in prevalenza usa dei gridi, o dei versi acuti, o usa la lettera "u" ripetuta; il marito la lascia dire, in genere approva per non creare complicazioni [...] e così la moglie si placa, si affaccia alla finestra e incomincia a gridare contro le scimmie della famiglia, che in verità erano corse non si sa per cosa, eccitate dagli urli, non per intromettersi tra moglie e marito, sono istituzioni queste che non conoscono [...] Tutto ciò è raccontato in un'epistola perduta di Luciano sulle scimmie e sugli uomini che sposano scimmie. Poi Luciano aggiunge che la scimmia invecchia più velocemente e diventa insopportabile, gelosa, soprattutto gelosa, tutto il giorno con un "u" di gelosia [...] Però se un superiore di grado la adocchia, lei non dice di no; vale la legge del branco delle scimmie, e la giovane scimmia riconosce per istinto chi è lo scimmione. Luciano in proposito non dice altro.[802]

Qui lo scrittore inventa la fonte storica, cioè una presunta epistola di Luciano di Samosata andata perduta, confermandone la veridicità; poiché anche Luciano scrivendo la *Storia Vera*, un'opera in un certo senso parodica, affermava che i *mirabilia* ivi narrati fossero autentici, viene da pensare che

---

799 L'opera, di natura compilativa, scritta attorno al 258 a.C., attinge dalla *Naturalis Historia* di Plinio, dalla *Chronographia* di Pomponio Mela, da Svetonio; consiste in una trattazione storica dell'impero romano dalle origini al principato di Augusto, e geografico, sulla penisola italiana e di iberica, la Germania, la Gallia, la Bretagna, il Mar Nero, la Grecia, le province africane, l'Asia minore, l'Arabia e l'India.

800 ERMANNO CAVAZZONI, *Guida gli animali fantastici*, cit., p. 32.

801 JEAN DE MANDEVILLE, *Mandeville's Travels*, cit. , XXII.

802 ERMANNO CAVAZZONI, *Guida gli animali fantastici*, cit., pp. 120-121.

Cavazzoni, che fa lo stesso ogni qualvolta inventa le fonti, ami ricollegarsi a Luciano citando come vera una fonte falsa. Difatti egli fu un celebre inventore di assurdità e lo scrittore reggiano sembra vedere in lui l'*auctoritas*, come si faceva anticamente quando si componeva un'opera di genere e ci si dichiarava epigoni dei predecessori. La comicità consiste nell'accostare i due atteggiamenti, umano e animale, e sul finire del racconto, usare termini ambivalenti che posso adattarsi letteralmente alla scimmia o figuratamente all'uomo, alludendo a una situazione lavorativa e a comportamenti sessualmente equivoci, caratterizzati come del tutto umani.

Vi sono delle razze realmente esistenti che Cavazzoni inserisce tra i suoi animali fantastici, compreso l'uomo: se animate sono incomprensibili all'uomo (il pollo, l'oca, il maiale) oppure subiscono delle metamorfosi (come la mucca fantasma), se inanimate vi si possono scorgere parallelismi con l'essere umano (il fuoco, le particelle grammaticali).

A proposito delle particelle grammaticali animate dal Folengo nel *Baldus*, descritte come insetti fastidiosi, lo scrittore reggiano narra che ronzano ("I *laonde*, i *per cui*, i *costà*"[803]) o strisciano (il *laonde*, il *nonostante che*, il *per l'appunto*"[804]) nell'habitat del poeta e "si generano dalle incertezze"[805].

L'idea del linguaggio maccheronico come un ibrido mostruoso era stata coniata da Ugo Enrico Paoli, "un mostro linguistico altamente sofisticato", data la sua composizione di radici lessicali italiane e dialettali padovane, cremonesi, mantovane e strutture morfologiche latine. Ad usarla non solo il Folengo, ma altri autori veneti, come Gian Giacomo Bortolotti, autore della *Macheronea medicinalis* in venticinque libri divisi in due parti, la prima pubblicata nel 1498 e la seconda nel 1500; tale opera è molto più scurrile del *Baldus*, densa di elementi grotteschi e scatologici, parodie del ritratto agiografico o della lirica petrarchesca, di modo che di mostruoso e metamorfico c'era non solo lo stile ma anche il contenuto[806].

La mucca fantasma è il risultato della trasformazione dei metodi di fecondazione, di riproduzione, di allattamento: la mucca viene fecondata da una macchina, più veloce e silenziosa del toro "e di tutti i suoi ansimi e la sua furia, una mucca fa volentieri a meno"[807]. "Del toro, la mucca pensa che preso da una serie di impegni mandi per fecondarla il suo fantasma", e quindi non se ne preoccupa,

---

[803] Ivi, p. 103.

[804] Ivi.

[805] Ivi, p. 104.

[806] Si veda ANTONELLA ANSANI, *Monstrous Language, Monstrous Bodies: Bartolotti's* Macharonea Medicinalis, in AA.VV., *Monsters in the Italian Literary Imagination*, ed. by Keala Jewel, Detroit, Wayne State University Press, 2001, pp.191-202.

[807] ERMANNO CAVAZZONI, *Guida gli animali fantastici*, cit., p. 155.

come non si preoccupa che sia attaccata alla mungitrice meccanica, che è “interpretata come un vitello fantasma”[808]. Intanto:

> il vitello, in un’altra stalla specializzata in allevamenti di vitelli, s’attacca al poppatoio automatico centralizzato per succhiare il latte, e pensa che la madre si andata con le altre madri a fabbricare gli ingredienti chimici per fare il latte e abbia mandato il fantasma con la stessa dotazione di latte e capezzoli, per alla fine non c’è differenza; e il vitello quindi cresce nell’idea che i fantasmi danno le stesse soddisfazioni della realtà. E se da adulto diventerà un toro selezionato da riproduzione, troverà che un fantasma di mucca (cioè il congegno per il prelievo del seme) vale quanto un mucca; perché è soddisfatto l’odorato e il senso estetico; il toro non ha altre pretese, come ad esempio el romanticherie.[809]

Il metodo di allevamento moderno che Cavazzoni racconta funziona, come si vede. Anche i pascoli sono stati sostituiti da mangiatoie limitate ma ricche di granaglie, “il prato fantasma”; di ciò gli animali sono soddisfatti, per un motivo non materiale, come si potrebbe erroneamente concludere assimilando le mucche agli animali, ma emotivo, e cioè perché questi surrogati lasciano spazio all’immaginazione, quando un tempo non ce n’era: in tal modo Cavazzoni porta a conclusione l’antropomorfizzazione della bestia in un accostamento di campi che crea il comico.

> Si stava meglio una volta? No, rispondono le mucche, si stava peggio, noi preferiamo il mondo astratto delle stalle sociali, che sono state un progresso per la vita tutta immaginaria e fantastica che si può fare.[810]

Tutta la descrizione parte da un presupposto, basato sull’osservazione dell’animale, una *premessa all’argomentazione* non verificabile, che porta a conclusioni non veridiche, a un modo di precedere pseudo-sillogistico, dove il *nonsense* è fonte di comico: è assurdo infatti dice che alle mucche sono “sempre stati attribuiti pensieri semplici, pacifisti e di buon senso, sia nell’antichità, sia oggi nelle grandi stalle sociali”[811].

Infine il racconto «L’uomo», che conclude il libro, è il risultato del ribaltamento parodico operato anche in «Le specie animali». Si discute sull’immortalità e la provenienza dell’animo secondo due tesi, quella platonica, dell’anima caduta sulla terra alla ricerca del suo destinato obiettivo, e quella moderna, dell’uomo generato dall’evoluzione naturale di un primo batterio vivente, e ancor prima dalla nascita di pianeti e della terra a seguito dell’esplosione ed espansione dell’universo. La prima

---

[808] Ivi.

[809] Ivi, p. 156.

[810] Ivi, p. 157.

[811] Ivi, p. 155.

tesi, descritta operando una prossimizzazione alla situazione sociale attuale contemporanea (e italiana), è scartata non in quanto inammissibile per un moderno, ma in quanto contraddetta dalle prove evidenti che l'uomo occidentale in buono stato economico non abbia anima, che essa "sempre più nera e affumicata" conduca "una vita un po' a margine insieme a quella popolazione moderna di non censiti"[812]. La seconda tesi, assodata, è descritta però in modo fantasioso riguardo la riflessione che l'uomo compie osservando il cielo, facendosi domande sull'universo, trovando la pace da cui scaturisce l'amore, la vita, l'anima del mondo.

«Le specie animali» è il capitolo che più di tutti assume i caratteri della parodia, dipingendo un mondo all'incontrario secondo i dettami dei generi della letteratura carnevalizzata bachtiniana: la logica è quella che ha ispirato anche il racconto «I retrogradi»[813] de *Le tentazioni di Girolamo*. Elencando le specie animali e spiegandone l'evoluzione, l'autore assume il postulato che l'uomo sia la prima maglia della catena evolutiva, cioè quella meno sviluppata, e che abbia dato vita agli animali, dai volatili, ai quadrupedi, agli animali striscianti, ai pesci, nell'ordine di una certa semplificazione delle facoltà intellettive. La giustificazione ancora più divertente è nella fonte citata a sostegno, il *Timeo* di Platone, che ritiene che gli animali si siano sviluppati dall'uomo secondo un'involuzione peggiorativa; com'è consuetudine, Cavazzoni giustifica il tutto secondo criteri apparentemente formali e indubitabili, fingendo che gli esempi (prossimizzanti nel tempo e nello spazio oltre che banalizzanti) sostengano una tesi scientifica:

Ad esempio gli uomini deboli di mente ma con tendenze accanitamente teoriche, quelli cioè molto ideologici, che non sanno niente del mondo terrestre e parlano ossessivamente di cose campate per aria (come sarebbero oggi i sociologi, gli psicoanalisti, i psicopedagogisti eccetera, direbbe di sicuro Platone), tutti costoro rinascendo rinascono uccelli, nel senso che il loro principio vitale nella generazione successiva prende la forma che più si adatta al loro carattere. Il che mi sembra ragionevole, e tutti questi teorici (compresi i critici, i critici d'arte, i critici televisivi, fotografi eccetera) possono, una volta rinati e evoluti, stare sugli alberi e lì discutere infinitamente, ciascuno sostenendo le idee proprie della sua specie: il passero, l'upupa, lo storno, il merlo, il fringuello, l'allocco, la gazza, la cincia, la cornacchia eccetera, rappresentano altrettante posizioni teoriche, e non c'è limite alla loro proliferazione.[814]

Una delle ricette di maggior successo del comico sta, oltre che nel ribaltamento della teoria evolutiva, nel paragone delle singole specie con alcune cattive abitudine umane, tanto

---

[812] Ivi, p. 161.

[813] ERMANNO CAVAZZONI, *Le tentazioni di Girolamo*, pp. 111-116.

[814] ID., *Guida agli animali fantastici*, cit., pp. 85-89.

standardizzabili da poter originare delle "razze", quindi nella prossimizzazione tipica della parodia. In queste razze gli uomini con certe tendenze si "reincarnano"[815] :

Gli uomini invece più limitati, che pensano solo all'oggi e al domani, e usano poco la testa quasi che fosse inutile, costoro quando rinascono, sentendo la testa troppo pesante, l'abbassano e di conseguenza abbassano il busto e la schiena, e diventano animali quadrupedi [...] ognuno poi [...] sarà un elefante, una giraffa, un rinoceronte e così via, una iena, una tigre feroce, un maiale, un somaro, a seconda della sua precedente natura di uomo [...] Quelli poi ancora più stupidi e bassi di mentalità, e viscidi, sono diventati gli animali che strisciano [...] che formano una sola categoria, anche un po' repellente, come erano repellenti nello stadio umano [...] ad esempio Platone dice che sono così certi politicanti, non tutti, assessori, deputati, deputatesse, che dove passano lasciano una striscia di bava, e schizzano veleno [...] Poi c'è l'ultima specie, l'acquatica, che deriva dai più ignoranti di tutti, cioè si è evoluta dagli uomini che non sanno neanche cos'è l'aria pura, e quindi per la legge dell'evoluzione si son fatti pesci [...] Molti di questi tipi, direbbe oggi Platone, vivono negli spettacoli televisivi. Quanti presentatori sono già crostacei intellettualmente! [...] Tutta la televisione è stata inventata per produrre la fauna acquatica, che è enorme, specie e sottospecie, anche cavallucci marini, seppie, anguille, sogliole. E infatti al dopo ci si prepara stando in spiaggia, d'estate, di fronte al mare, che sarà il loro destino, non di tutti, di molti. In questo secolo tanti aspirano al mare, vorrà pur dire qualcosa nella storia umana dell'evoluzione.[816]

C'è da notare come nella descrizione si passa da un immagine di animali la cui simbologia è nulla "un elefante, una giraffa, un rinoceronte e così via" ad altri che rappresentano alcuni difetti umani, e i cuoi nomi vengono usati anche come ingiurie, giocando sulla polisemanticità: "una iena, una tigre feroce, un maiale, un somaro". Si facciano paragoni banali dagli intenti satirici, e da queste comparazioni riemergono alcune ostilità che Cavazzoni ha sempre espresso, verso la "casta" dei critici letterari, il mondo dello spettacolo e le vacanze al mare[817] .

Cavazzoni vuole alludere anche alla reincarnazione come un fatto di giustizia, è una pena del contrappasso per chi è stato crudele, è un premio per chi è stato corretto. Alla riflessione escatologica finale si unisce un'allusione, possibile, all'elemento scatologico, che sovviene come paragone, quando tentiamo di interpretare "la fine nel mare" di tali personaggi infimi e repellenti. Se ciò fosse, si comprenderebbe meglio l'aforisma finale, pessimistico e comico insieme per via del doppio senso giocato sulla scatologia e l'indeterminatezza dell'espressione "tanti aspirano al mare".

---

[815] In nessun luogo si parla di metempsicosi, ma l'allusione all'idea e il suo uso metaforico è ideale per giustificare questo ribaltamento parodico a contenuto escatologico e filosofico, il tutto funzionale all'intenzione comico, mai moraleggiante.

[816] Ivi.

[817] Si confronti l'intervista ad Ermanno Cavazzoni a cura di Antonio Prudenzano su www.affariitaliani.it, 30 aprile 2010. Nell'intervista pubblicata sul blog gisy79.blogspot.com, a cura di Gisela Scerman, del 10 novembre 2007, Cavazzoni spiega cosa farebbe sparire: "Il mare, io leverei le spiagge, se la terra fosse secca e asciutta come la luna non ci sarebbero le ferie estive con la conseguente balneazione, ecc. ecc. Si veda http://gisy79.blogspot.com/2007/11/intervista-ad-ermanno-cavazzoni.html.

“Aspirano” e “mare” sono polisensi: si tratta di un semplice desiderio di vacanza (e nel caso il mare è inteso come meta turistica) o un’espressione che si riferisce alla meta finale del viaggio della vita? E nel secondo caso, non è forse vero che il romantico, immenso e metaforico mare, recuperata la propria concretezza semantica, raccoglie liquami fognari e scarti di ogni genere?
Evidentemente la tradizione dei *mirabilia*, dei bestiari e dei mostri grotteschi ha influenzato molti scrittori: bellissima la descrizione che fa Giorgio Manganelli di alcuni animali fantasiosi, che riportiamo si seguito.

Farò l’appello dell’anfisbène, dei basilischi, dei chelìdri, e di qualsivoglia forma tu ti degni di supporre la sudditanza [...] l’agatosauro, un dinosauro che fu soprattutto famoso per le sue opere buone: allevamento di orfanelli, questue per i vecchi alligatori, abolizione dei sacrifici umani. L’agatosauro aveva colorito pallido, portava occhiali, e aveva sviluppato un sistema semplice e funzionale di scrittura: i Ricordi di scuola di un agatosauro sono stati un classico secolare degli iguanodonti, talora letto come testo educativo, più spesso come umoristico. O l’optodonte, con gli occhi forniti di denti? Il rinoptero, grande ala che si muove grazie all’aria aspirata da un unico naso sterminato? L’onicodonte, ingegnoso sistema di denti che mangiavano unghie, e di unghie che scavavano negli iati tra i denti? E il famoso, il temibile, l’inquietante, l’udenopto, il nessuno dotato di occhio? [...] L’anacardio, a proposito, fu un animale prodotto dall’evoluzione per tener testa all’udenopto; infatti l’anacardio è privo di cuore, allegoricamente, giacché ciò vuol dire che non ha vita interiore, non sentimenti, non affetti, non desideri, non speranze, non prospettive. Secondo alcuni zoopsicoligi il nome anacardio è deliberatamente ambiguo: infatti non vuol dire che non ha il cuore, ma che il cuore è in cima; più esattamente che il cuore è altrove, fuori dall’anacardio, e l’occhio scrutando le intime viscere dell’anacardio, non trova niente affatto [...] Infatti ci sono animali che delegano ad altri il compito di pensare, oppure utilizzano per le proprie fantasie più temerarie arti di altri animali: le strisce della zebra, gli ommatidii degli insetti, le elitre, la pelle palmata delle anatre mandarino - solo di quelli - ispirano pensieri omicidi ed incestuosi di colubri, mantisse, microgiraffe[818].

Anche Manganelli cita gli animali fantastici in un contesto in cui il potere del “tiranno” stesso è irreale, così come il suo doppio ribaltato ed alter ego “buffone”; inoltre li approssima, banalizza e antropomorfizza (cfr. sopra, “allevamento di orfanelli, questue per i vecchi alligatori, abolizione dei sacrifici animali, sostituiti da innocui sacrifici umani”) per suscitare una comicità intellettualistica, che si serve di spiegazioni colte, ma non disdegna dettagli scurrili degni del miglior buffone e della comicità carnevalesca tipica (cfr. sopra, “L’onicodonte, ingegnoso sistema di denti che mangiavano unghie, e di unghie che scavavano negli iati tra i denti”).

[818] GIORGIO MANGANELLI, *Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 73-75.

***IV. 3. Il genere agiografico***

***Cavazzoni e Iacopo da Varazze***

Passiamo a *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine*[819], una riscrittura in veste moderna de *La legenda Aurea*, testo agiografico in latino composto nel 1260 circa dal vescovo di Genova, Iacopo da Varazze, e che ebbe una straordinaria diffusione come affermano i circa mille testimoni manoscritti successivi[820].

La tradizione ha restituito la *Legenda Aurea* come una monumentale raccolta di storie di santi caratterizzate da un candore, una credulità, quasi una rozzezza intellettuale nel far tutt'uno tra storia e leggenda, caratteristiche che a lungo sono state attribuite al mondo medievale. Ma le cose non stanno così. L'edizione tradotta che abbiamo consultato è la *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Bovarone[821]. Nell'*Introduzione* Alessandro Vitale Bovarone percorre l'impianto generale della *Legenda Aurea*, spiegando chi fu Iacopo Da Varazze, il suo percorso religioso, da frate Predicatore, cioè domenicano, a priore di Asti (1266), da reggente dell'ordine dei Predicatori della provincia di Lombardia (1281-85), a Vescovo di Genova nel 1292; affronta il rapporto di Iacopo con le fonti (riporta duplici versioni delle vite lasciando al lettore il giudizio), l'influenza dei *leggendari* precedenti, le *legendae novae* di Jean De Mailly († ca.1254-60), di Bartolomeo Da Trento (1190-1251), entrambi noti per aver scritto leggendari organizzati non per tipologia ma secondo il ciclo liturgico, il *Catholicon* del domenicano Giovanni Balbi (fine secolo XIII).

La liturgia prevedeva la commemorazione dei santi secondo un ciclo annuale in cui ogni santo o gruppo di santi è legato a un giorno (il giorno della morte di questi), oltre a un calendario doppio (lunare e solare) che regola la vita della Chiesa e spiega la storia di Gesù ricapitolandola in un anno. I santi presentati sono quelli legati ai culti locali o meno, gli evangelisti, gli apostoli, i dottori della Chiesa (Ambrogio, Agostino, Gregorio, Bernardo, Gerolamo). Inoltre la *Legenda* riproponeva i *Martirologi* così come sarebbero stati fissati nei breviari e nel messali con il Concilio di Trento.

Su Iacopo pesa il giudizio negativo per aver riportato acriticamente storie fantasiose ed incredibili: in realtà il suo atteggiamento nei confronti delle fonti fu abbastanza limitativo dell'elemento mirabolante, tagliato e ricucito quando strettamente necessario anche per la funzione incoraggiatrice e didascalica che le agiografie dovevano avere, oltre che indifferente per lo stile, a volte ricco di

---

[819] ID., *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

[820] Citato come testo proibito letto dal mugnaio Menocchio protagonista del libro di CARLO GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi, 1999.

[821] IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Bovarone, Torino, Einaudi, 1995.

retorica tardoantica (a titolo di esempio, la *Vita di Santa Paola* XXIX capitolo), a volte popolare, a volte nervoso come quello del Sulpicio Severo della vita di S. Martino (CLXVI), ecc. Lo stile di Iacopo è, potremmo dire, un *planus*, spesso illuminato da *hornatus* e costellato di *truculentus*.

La finalità della *Legenda* è dunque didascalica e i modello di Iacopo non è unilaterale, incentrato a sottolineare ora la difesa della fede fino alla morte (i Maccabei e S. Pietro Martire), ora l'avversione ai culti pagani (paragonati all'*Eterno nemico* o popolari), ora la grandezza umana: tale pluralità di modelli è il motivo della diffusione della *Legenda* nel tempo e nei luoghi, tanto da divenire un testo per la lettura pubblica e privata e un *corpus* utile per la rappresentazione figurativa dei santi. La tradizionale traduzione della *Legenda Aurea* è l'edizione ottocentesca di Th. Graesse, di cui si lamenta la sommarietà. Ricordiamo che la tradizione della Legenda è di circa mille manoscritti, che si situano tra gli anni di composizione del testo e la fine del XV secolo. La traduzione di Vitale Bovarone è data in un italiano poco *hornatus*, con elementi di crudezza che Iacopo usa volutamente (es. *Iudaeus* per ebreo); si sono mantenute credenze errate e nomi mal traslitterati o intesi (*Carlomanno* per Carlomagno, *Pafunzio* per il corretto Pafnuzio, *sudarium* inteso nel senso volgarizzato contemporaneo a Iacopo di "lenzuolo" piuttosto che nel senso esatto latino di "fazzoletto"), imprecisioni delle fonti (il curatore ha aggiunto i riferimenti a capitoli e versetti), i titoli originali di Iacopo in latino anche se scorretti (corretti nell'indice). Vitale Bovarone ha inserito un indice delle citazioni bibliografiche di altri testi, poiché spesso quelle di Iacopo non hanno riscontro, o sono scorrette, o poiché alcune porzioni del testo della traduzione Graesse sono errate, e poiché Iacopo lavorava su fonti intermedie e su repertori.

*Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine* è una riscrittura parodica, oppure può esser ritenuta solo una traduzione, se ci basiamo a quanto detto nella «Premessa del traduttore», divisa graficamente in due e firmata "E. C." , che ci assicura che il testo di partenza è la versione storica di Graesse[822]. La «Premessa» però, come è consueto per Cavazzoni, tradisce le intenzioni programmatiche, poiché si rivela subito un testo comico e incoerente, nonostante la forma apparentemente rigorosa: partendo dalle leggende di Iacopo, Cavazzoni ne cita una perduta che afferma che i santi in paradiso amano sorridere, dato il molto tempo a disposizione e la beatitudine, e raccontarsi le proprie vite con leggerezza, al contrario delle popolazioni purgatoriali dove i racconti in circolazione sono più truci e le traduzioni più letterali e infelici, non comiche e libere come quelle paradisiache. Dunque la «Premessa» presenta la versione italiana di una di queste traduzioni non letterali (si dice "sempre leggermente imprecisa sul piano semantico"[823]), traduzioni

[822] TH. GRAESSE, *Jacobi a Varagine Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta*, 1890.

[823] ERMANNO CAVAZZONI, *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine*, cit., p. 10.

in lingue moderne della *Legenda Aurea* che circolano in paradiso, sempre secondo la leggenda andata perduta. Detta leggenda spiegherebbe, in un comico gioco di *mise en abîme* anche perché Iacopo avrebbe rappresentato i diavoli in modo ridicolo e in generale indugiato nella comicità che rese celebri leggende, cioè poiché i santi nutrirebbero una certa simpatia "cameratesca per le malefatte del diavolo"[824] e perché "solo a nominarlo [...] si sparga immediatamente molta allegria"[825]. Cavazzoni sottolinea la vicinanza con Iacopo per la comune tendenza all'ammiccamento comico, volendo assodare la credenza che Iacopo da Varazze avesse studiato all'università di Bologna.

Ne *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine* Cavazzoni punta sugli elementi abbassanti tipici della pluralità stilistica di Iacopo per riscrivere le leggende mantenendo il tono comico; la sua è una riscrittura che ha risvolti parodici solo laddove è evidente l'azione di approssimazione e banalizzazione, quando ad esempio utilizza una lingua contemporanea e gergale in espressioni di questo genere: "Egregio signor Felice"[826], "un grande collettivo di suore"[827], "Porti via suo figlio, se no finisce male"[828]. Questa operazione di modernizzazione di Iacopo è lieve o assente in alcune leggende, vistosa in altre, come nei capitoli «San Saviniano e Santa Savina», «San Matteo apostolo», «San Simone e san giuda Taddeo, apostoli», «La commemorazione delle anime», da cui in seguito proporremo degli estratti.

Il vescovo di Genova dipinse l'Inferno e il Paradiso come semplici sottofondi ambientali; raccontò storie ricche di dettagli macabri e fantastici. Una delle prime storie del leggendario del vescovo genovese, quella di Santa Lucia Vergine, diviene la prima agiografia del libro di Cavazzoni, che riporta gli stessi dettagli realistici. Iacopo parla di Lucia, una fervente nobile siracusana, che grazie alla propria fede guarisce la madre da quattro anni malata; fatta elemosina dei suoi beni, ferma nella sua castità, fu condotta dal fidanzato dal giudice Pascasio, per abiurare la sua fede cristiana: il giudice minacciò di portarla in un lupanare, ma i soldati non poterono spostarla poiché lo Spirito Santo scese su di lei e la immobilizzò, e le consentì di parlare anche con una spada conficcata in gola. Seguirono altre torture, infine morì "al tempo di Costantino e di Massenzio, nell'anno del Signore 310"[829], dice Iacopo da Varazze.

---

[824] Ivi, p. 8.

[825] Ivi, p. 9.

[826] Ivi, p. 34.

[827] Ivi, p. 85.

[828] Ivi, p. 69.

[829] IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, cit., IV, p. 37.

Lo scrittore emiliano ripropone lo stesso percorso del martirio, usando parole simili, traducendo letteralmente la *Legenda*; alcuni tratti sono resi in una lingua più colloquiale e moderna (cfr. i corsivi da qui in poi), ma sono restituiti gli stesi dettagli crudeli e miracolosi, la stessa suddivisione sintattica, la stessa perentorietà narrativa.  Così Iacopo:

Pascasio, pensando, come qualcuno credeva, che l'orina avrebbe sciolto l'incantesimo, la fece bagnare di orina, ma neppure così riuscì a smuoverla; spazientito, le face accendere attorno un gran fuoco e la cosparse di pece, di resina e di olio bollente.[830]

Così Cavazzoni:

Allora Pascasio credendo, come crede la fantasia di certuni, che *la pipì* annulli le maledizioni, *le fece fare molta pipì addosso*; ma neanche così poté essere rimossa. Esasperato, le fa accendere attorno un gran fuoco e versare addosso olio bollente, resina e pece.[831]

Iacopo racconta che l'abate Macario dormì lungo tempo in una tomba del deserto con uno scheletro sotto il capo, tentato dagli spiriti che gli chiedevano di alzarsi, dal demonio che si recava dai frati per indurli a bere delle boccette di liquore; s'impose di star nudo sei mesi nel deserto per aver ucciso una pulce. San Felice insegnava ai bambini, curava il dolore dei pagani che andavano a catturarlo facendo dir loro "Cristo è Dio", faceva gesti che ad altri apparivano come miracoli (ed esempio il chiedere alla statua di Apollo di parlare e non ricevere risposta) e morì dopo aver detto messa, distendendosi a terra. Questa agiografia ad esempio non è cambiata nei dettagli e nel tono, eccetto un'espressione che indica un formalismo moderno, comico in questa sede, con cui Cavazzoni trascrive un episodio vissuto da San Felice:

Il capo dei preti degli idolatri venne a dirgli: "*Egregio signor Felice*, la mia divinità appena vede che lei si avvicina, scappa via subito. E se io le chiedo: perché scappi via? mi risponde: io non sopporto il virtuosismo di questo Felice. Se dunque la mia divinità la teme a tal punto, non dovrei allora anch'io temerla?"[832]

Secondo la *Legenda* Biagio è il protettore della gola perché fu decollato, dopo ripetuti miracoli intesi come affronti dai pagani. Cavazzoni riporta la storia e, talvolta, ne attualizza il linguaggio, accostando espressioni colloquiali (che inserisco in corsivo) agli elementi dello stile semplice e perentorio della narrazione leggendaria cattolica:

---

[830] Ivi, p. 36.

[831] ERMANNO CAVAZZONI, *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine*, cit., p. 19.

[832] Ivi, pp. 34-35. Il corsivo è mio.

Appena entrato in città, per ordine superiore Biagio fu tradotto in prigione; ma il giorno dopo il comandante volle che gli fosse portato davanti e quando comparve lo salutò con questa subdola frase: "*Sta in gamba* Biagio, che hai portato per amici gli dei". E Biagio: "*In gamba anche lei*, gentilissimo comandante,; ma non chiami dei, quelli che sono i demòni, perché chi li onora finisce con loro nel fuoco eterno". Il comandante irritato lo fece prendere a bastonate e poi rimettere in carcere; ma san Biagio gli disse: "Povero ingenuo, lei con torture così spererebbe di levarmi l'amore per Dio? Dio sta dentro di me e mi dà tutta la forza di convinzione".[833]

La *Legenda Aurea* narra che Santa Giuliana, sposata al console di Nicomedia Eulogio, rifiutava di unirsi al marito se non a patto che lui fosse battezzato. Il console la denudò e la picchiò, poi al seguente rifiuto la tirò per i capelli, le versò in testa piombo fuso e vedendo che ciò non le provocava dolore, la rinchiuse in carcere, dove questa fu tentata da un diavolo sotto forma di angelo. Fatta uscire di prigione, si tirò dietro il demonio fino a buttarlo in una latrina. Il console, di nuovo la prese e la fece torturare: sulla ruota, che le spezzò inizialmente le ossa, ma poi si frantumò per intervento divino lasciandola sanata, in un bagno di piombo che la lasciò illesa; visto che non c'era verso di torturarla, ordinò che fosse decapitata. Iacopo narra che il prefetto ebbe la sua punizione, poiché morì per mare con trentaquattro uomini. Cavazzoni descrive le torture del piombo, della ruota e la decapitazione, con simili tinte realistiche ed iperboliche, e qualche nota comica, come il dare del lei del demonio e alcune espressioni colorite:

Il prefetto a questo punto la fa bastonare ben bene e appendere per i capelli *mezza giornata*, poi le versa sulla testa del piombo fuso [...] Lei uscì tirandosi dietro il demonio legato, che non smetteva di supplicarla: "*Signora Giuliana, non mi renda anche ridicolo*; ormai non riuscirò più a combinare niente con nessuno. Dicono che i cristiani sono pietosi, *lei* però con me *non ha* nessuna pietà [...] Il demonio, quello che era stato frustato, con l'aspetto adesso di un giovanotto, gridava: "*Non fategliela passar liscia*; ha criticato i vostri dei e questa notte mi ha anche frustato; *bisogna dargliele indietro, che se le merita*. Ma bastò che Giuliana socchiudesse appena gli occhi per vedere chi era a parlare così, che il demonio balzò via borbottando: "*Mamma mia*, credevo avesse ancora voglia di prendermi e di legarmi".[834]

Si narra nella *Legenda* che Santa Sofia ebbe tre figlie, fede, Speranza, Carità, invise all'imperatore Adriano che fece tagliare i seni alla prima, mise Speranza in una pentola con strutto e cera bollenti, infine flagellò Carità, le spezzò le ossa e le diede fuoco, finché la fece uccidere con una spada, rendendola martire. Sofia, facendo coraggio alle figlie, soffrì con loro, divenendo anch'essa martire. Cavazzoni ripercorre le quattro morti senza dimenticare i dettagli truculenti forniti da Iacopo:

---

[833] Ivi, pp. 42- 43.

[834] Ivi, pp. 47-49. In Iacopo il demonio si rivolge così alla santa: "Giuliana, mia signora, smetti di rendermi lo zimbello di tutti! Non potrò più prevalere su nessuno! Dicono che i cristiani sono misericordiosi, ma tu non hai pietà di me", in *Legenda Aurea*, cit., XLIII, pp. 223-224.

Ordinò senza alcun scrupolo: primo, che fosse stesa, disarticolata e disossata; secondo che fosse battuta con i bastoni; terzo, flagellata con le bacchette; quarto, gettata sul focolare acceso: ma il fuoco si sparse fuori in un raggio di trenta metri e uccise seimila idolatri, mentre la verginella passeggiava illesa nel centro del fuoco e brillava come fosse d'oro. Quinto, viene forata con punteruoli roventi; infine ebbe il colpo finale di spada che con grade sua gioia la rese martire.[835]

A questi santi cristiani vengono accostati, senza attenzione cronologica, imperatori romani ed altri personaggi: Nerone pretende di essere reso incinto dai suoi medici e partorisce una rana; Giuda Iscariota diventa omicida, parricida, incestuoso, truffatore, traditore, prima d'impiccarsi e rovesciare al suolo le sue interiora. Nel suo *Chronicon civitatis Ianuensis* Iacopo non aveva smentito il suo amore per il meraviglioso, sempre però ricercando, concretamente, le fonti e discutendole, e spiegando l'incredibile con l'intervento divino; tali "mirabili" storie hanno affascinato i fedeli, piuttosto che insospettirli, e confermato il successo della tradizione leggendaria.

Dunque, Cavazzoni riprende queste storie meravigliose facendo parlare i protagonisti con una lingua cautamente moderna, provocando l'incoerente stridore di voci che suscita la comicità tipica anche di altri libri (*Luigi Pulci e quattordici cantari*, *Vite brevi di idioti*, *Storia naturale dei giganti*, ad esempio). Cito alcuni tratti in cui la traduzione della *Legenda* è beffardamente moderna, addirittura gergale; da «San Saviniano e Santa Savina»:

Gli apparve allora un angelo: "Non si lasci morire di nevrastenia - diceva l'angelo - perché lei ha trovato udienza presso Dio" [...] L'imperatore per lo stupore era caduto a faccia in giù; poi risollevandosi, diceva a Saviniano: "Brutta bestia, non ti bastano i poveretti che ha imbrogliato? è con l'arte magica adesso che ti dai d'attorno per imbrogliare anche noi?"[836]

E più avanti l'angelo tratta la donna con formalismo[837] e gergo da ufficio e la sorella le parla con altrettanto distacco; l'effetto è comico:

Un angelo le apparve nel sonno. "Savina - diceva - non pianga; lasci tutto quello che ha e troverà su fratello collocato ai massimi gradi". Si svegliò e disse Savina alla sorella di latte: "Amica mia, non hai sentito qualcosa?" E quella: "Sì signorina, ho visto un uomo parlare con lei, ma non so cosa diceva". "Non farai la spia?" "Per carità signorina!"[838]

---

[835] Ivi, p. 58.

[836] Ivi, pp. 87-88.

[837] Frequenti i termini gergali giurisprudenziali e politici: "egregio" (p. 34), "provengo da tale governatorato" (p. 94), "turbativa" (p. 94), "la religiosa suddetta" (p.95) "suddetto beato" (p. 96),"i signori presenti" (p. 100), "generalissimo" (p. 114), "una delle seguenti esplicazioni" (p. 111).

[838] Ivi, p. 90.

In «San Matteo apostolo» : “Lì si restava giovanotti per sempre”[839] e in «San Simone e san giuda Taddeo, apostoli» la cosa è ancor più comica perché attribuita alle fonti di seconda mano che Iacopo cita anche nel suo testo:

Si legge nell’*Istoria Ecclesiastica* che questo re Abgaro spedì a nostro Signore Gesù Cristo una lettera di tal fatta: Al gentilissimo Gesù salvatore, apparso in Gerusalemme, da parte di Abgaro re, figlio di Eucania; i nostri omaggi. Abbiamo sentito parlare di lei, della salute che riesce a ridare, delle terapie senza medicinali né erbaggi; ci risulta che lei restituisca la vista agli oftalmolesi, la deambulazione agli zoppi, che sterilizzi i lebbrosi e che rianimi i morti. Avendo inteso di eli tali cose, io personalmente propenderei per una delle seguenti esplicazioni: o lei è un dio disceso dal cielo per operare in tal modo, o lei è figlio di un dio e così opera. È per tutto ciò che a lei ci rivolgiamo con lo scritto presente, affinché sia così gentile di disturbarsi per il mio caso, e da curare la sindrome patologica che da tempo mi affligge.[840]

«La commemorazione delle anime»:

Dove vengono purgate le anime? Sappiate che le anime vengono purgate in un’incerta località situata vicino all’inferno, al quale si chiama “il purgatorio”. Questa almeno è al supposizione di molti scienziati, ma altri sono del parere che il purgatorio si si trova per aria lungo la fascia equatoriale. L'amministrazione divina però disloca talvolta le anime differenti in località differenziate [...] Per nostra edificazione, o perché il peccato è stato commesso.[841]

Il critico Antonio Faeti fa notare come la riscrittura di Cavazzoni si basi su un cambio buffo di punto di vista del narratore, che fa dare del “lei” ai Santi, abbassandoli da *auctoritas* e persone comuni pavide nei confronti dei potenti. É il caso di Santa Anastasia, che al precetto divino di regalare i propri beni agli altri, si rifiuta di farlo con un prefetto corrotto, del quale però ha timore, come un uomo medio schiacciato dalla burocrazia dei tempi moderni. Nota Faeti:

Un prefetto luciferino propone a Santa Anastasia, ricchissima ancora, perfino dopo persecuzioni e tormenti incredibili, un patto sardonicamente mercantile: obbedisca davvero al precetto più importante per i cristiani, regali tutti i suoi beni al prefetto stesso e poi vada pur via libera e tranquilla. Ma Santa Anastasia replica prontamente: “Il Dio che io ho, ha detto: vendi tutto ciò che possiedi e da' ai poveri il ricavato, non ai ricchi; e poiché lei è ricco, andrei contro il precetto di Dio se le dessi qualcosa”. Questa santa che da' del lei al funzionario corrotto è una traccia per comprendere come Cavazzoni non abbia ottenuto un *Risus Paschalis* utilizzando artifici parodici. Sembra che si sia piuttosto unito al buon popolo cristiano a cui la *Legenda Aurea* è stata destinata, un popolo che l’avrà fatta rivivere proprio così, utilizzando il lei per i funzionari corrotti. Del resto, poi, questo funzionario che chiede una tangente sulle persecuzioni si collega molto bene, sette

[839] Ivi, p. 98.

[840] Ivi, pp.111-112.

[841] Ivi, p. 121.

secoli dopo Jacopo, a una persistente mercatura deviata nell'etnia a cui appartiene il beato domenicano.[842]

Leggende calate nella realtà contemporanea, che suscitano il comico per l'irrealtà e la fantasiosità delle vicende, ma soprattutto per l'accostamento doppio, parodico, di mentalità religiosa medievale e modi di sopravvivenza contemporanea.

Il mondo dell'agiografia è lo spunto anche per altre opere, anzi è un metro di paragone frequente per la definizione dell'arte, della mania, della follia. Sembrerebbe strano questo accostamento tra arte, santità e idiozia, ma Cavazzoni lo sostiene in più sedi, da *Il limbo delle fantasticazioni*, alle *Vite brevi di idioti*, alla postfazione di *Un artista del digiuno di Kafka*. Il *Limbo* così esordisce e prosegue nel ragionamento per molte pagine:

La speranza di diventare artisti, guadagnarsi una fama e brillare, fa transitare anche la speranza tipica degli esseri umani di schiacciarsi reciprocamente l'un l'altro, di prevalere per una via spiccia, di fare il colpo gobbo, si dice anche, col quale si sale di colpo con poco sforzo nella scala gerarchica [...] Se fossimo in un'epoca di religiosità imperante (però non lo siamo) il colpo gobbo analogo sarebbe quello di diventar santo [...] Dicono che a volte guariva uno storpio o si calmava un indemoniato. L'arte non fa di questi miracoli, non fa parte delle sue prerogative specifiche; però a volte calma moglie e mariti, e riempie le domeniche.[843]

Nella quarta di copertina dell'edizione Feltrinelli di *Vite brevi di idioti* compare una frase dell'autore:

Anche se tutte le vite sono pervase da una sottile idiozia, alcune sono dotate di un'idiozia esemplare che andrebbe additata ai bambini e portata ad esempio.

Nella «Postfazione» a Kafka, si legge:

Finora ho detto manie, ma avrei potuto dire santità, e questa storia dell'arte sarebbe molto prossima ad un calendario dei santi. L'artista del digiuno, in modo più appariscente di ogni altro, ricorda ed è discendente degli antichi santi anacoreti, che vivevano nel deserto, di stenti (come si legge nella *Storia Lausiaca* di Palladio, nella *Vita di Antonio* di Atanasio, nella *Storia filotea* di Teodoreto di Ciro, e in tante altre cronache antiche); questi monaci erano artisti (se non fossero stati santi); artisti del digiuno senz'altro, ma anche dell'insonnia, dell'immobilità, della stazione eretta o inginocchiata, della litania a oltranza, del seppellimento da vivi in cisterne, in tombe o pozzi asciutti, artisti del silenzio, del portare pesi o catene fino a diversi quintali, delle esposizioni alle intemperie, dello stare sospesi per aria a una rete (San Taleleo), dello stare dritti su una colonna in

---

[842] ANTONIO FAETI, «Un'allegra brigata di santi in arrivo dal Medioevo», in *Corriere della Sera* del 11 giugno 1993, p. 31.

[843] ID., *Il limbo delle fantasticazioni*, cit., pp. 7-18.

qualunque stagione, per anni (i santi stiliti, come San Simeone), del resistere senza scacciarle e grattarsi alle zanzare e alle vespe, e così via, le forme di santità erano tante ed ognuno si specializzava nella sua.[844]

*Vite brevi di idioti* è una parodia degli *exempla* agiografici: qui sono le vite di uomini inutili e sciocchi ad esser presentate come modelli da imitare, tanto da farle figurare nei trenta giorni del calendario come le vite dei santi. Si ripete così il *leitmotiv* del ribaltamento parodico del sacro, il riferimento intertestuale alle proprie *Leggende dei santi*, la ricerca della verità e della beatitudine nella semplicità, nell'idealismo e nell'inconsapevolezza. L'autore così esordisce nella nota *Al lettore*:

Questo che segue è il calendario di un mese; ogni giorno porta la vita di una specie di santo, che patisce e gode come i santi tradizionali. Poi il nostro mese finisce, perché a questo mondo tutto deve finire, anche le nostre brevi vite di idioti. Che mese sia quello che viene dopo, nessuno con sicurezza lo sa […] C'è [...] chi dice che si ricomincia sempre da capo, forse su un altro pianeta; ma ogni volta l'umanità è di un gradino più idiota. Finché in un lento progresso, di pianete in pianeta, si giunge all'assoluta e totale idiozia, in cui nessuno ricorda più niente, neanche le cose più elementari, come ad esempio sentirsi qualcuno diverso da un sasso o da un meteorite. Questo sarebbe lo stato beato. Qualcuno ha detto che è uno stato somigliantissimo al piombo[845].

La beatitudine è perciò paragonata allo stadio assoluto di idiozia a cui i personaggi dei racconti cavazzoniani sono vicini e parente dell'arte:

Per quello [l'arte] io la paragono in quel libricino [*Il limbo delle fantasticazioni*] alla santità. Perché l'arte è voler toccare certi valori... Un pittore in fondo non è qualcuno che fa un mestiere utile, ma vorrebbe cogliere qualcosa, della vita, del suo essere, di inafferrabile, e farlo esistere; il che è come uno stato di ascesi spirituale, e per cogliere qualcosa del genere bisogna essere in una situazione un po' anomala.[846]

Per la loro esemplarità, essi vivono nel ricordo della gente o acquistano fama: sono preda di convinzioni, ideali, errori di valutazione, sentimenti non commisurati con gli stimoli che ricevono e visioni trasfigurate della realtà, nella maniera con cui Don Chisciotte crede che la contadina che incontra sia la sua dama Dulcinea, vittima di un crudele incantamento.
Ad esempio, nel racconto *Gli albanesi* un uomo, tal Govi Naldo impiegato del canile comunale, dopo uno choc torna a casa e non riconosce più i sui familiari, credendo che siano clandestini

---

[844] ERMANNO CAVAZZONI, «Postfazione», in FRANZ KAFKA, *Un artista del digiuno. Quattro storie*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 93-94.

[845] ID., *Vite brevi di idioti*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 7.

[846] ERMANNO CAVAZZONI, «Intervista», in Appendice.

albanesi a cui ha dato alloggio. Mettendo alla base di queste convinzioni i pregiudizi che caratterizzano gli stranieri li descrive questa donna (la moglie) in vestaglia, sudicia e malfatta, e l'omino (il figlio) che mangia continuamente con voracità, non parla, è assente dai doveri familiari quando si tratta di parteciparvi:

Il Govi diceva che l'ometto era alto un metro e cinquanta e che lui cercava di stargli distante perché sprigionava un odore di nylon elastico. Portava i vestiti della Croce Rossa internazionale. "In genere - chiedeva - son disinfettati?" E anche al donna aveva un odore indefinibile, un odore ospedaliero. "Forse - chiedeva - è l'odore di una loro malattia?" Questa donna girava per casa come se fosse a casa sua, in Albania. In un certo senso era comoda perché preparava ogni giorno delle frittate e delle polpette destinate in massima parte all'ometto. Se ne avanzavano ne mangiava anche lui. L'ometto era un divoratore, come son gli albanesi; e la donna pure[847].

## *IV. 4. Il Conte philosophique*

Gerhild Fuchs rileva la vicinanza del *Poema dei lunatici* e *Cirenaica* con alcuni stilemi e topoi letterari del *conte philosophique*, in particolare del *Candide*[848] di Voltaire.

Il *Poema* in effetti è un racconto della ricerca del significato del mondo da parte del protagonista, che giunge ad un'interpretazione dei fatti per nulla definitiva, ma che nel proprio cammino in giro per una pianura quasi sconfinata e immaginata si chiede in continuazione il significato delle cose.

*Cirenaica*[849] è la descrizione di un mondo alternativo, in cui si rispecchiano i resoconti di viaggio, racconti di viaggi iniziatici, immaginari antichi (mitologici) e medievali (didascalici, allegorici, morali) e in parte il conte philosophique. Qui il narratore vive in una città immaginaria detta "bassomondo", che si snoda dal fulcro centrale della stazione ferroviaria, e che raccoglie tutte le caratteristiche negative che la rendono un'ambientazione perfetta per un romanzo distopico: vi sono false innamorate e falsi parenti che ingannano i malcapitati alla stazione, falsi sindaci e assessori con false chiavi della città in cerca di proseliti, obesi che mangiano i gatti della città, falsi ferrovieri, operai, ufficiali, tutti che delinquono nonostante, si capisce procedendo nella lettura, siano finiti nel bassomondo per espiare i loro peccati. Il bassomondo finisce per esser quindi un'altra ricostruzione del purgatorio, che potremmo definire un vero e proprio *cronotopo* cavazzoniano, e ciò è confermato da alcuni indizi: tutti i personaggi sono sottoposti ad uno stato di amnesia rispetto la

---

[847] ID., «Gli albanesi», in ID., *Vite brevi di idioti*, cit., p. 47.

[848] VOLTAIRE, *Candido o l'ottimismo*, Milano, Feltrinelli, 2009 [ed. or. *Candide ou l'optimisme*, 1759].

[849] ID., *Cirenaica*, Torino, Einaudi, 1999.

propria provenienza e  al motivo di permanenza; le risorse materiali sono poche e non sembrano avere troppi legami d'uso con il mondo reale; esistono vacanze per farsi cancellare la memoria, come nella pausa estiva i vari  manager del caso dimenticano il loro status; il bassomondo, in una conca, è contrapposto all'altipiano, dove "ci sono i nostri autori e signori che ci osservano coi telescopi, come noi osserviamo le formiche; e così passano il tempo come in un palco a teatro"[850]. Ecco che il romanzo somiglia ad un purgatorio in cui ogni peccatore è in perpetua attesa della propria pensa e salvazione. Gerhild Fuchs riflette fa giustamente notare che il bassomondo di *Cirenaica* ha una conformazione simile all'inferno dantesco:

A tale proposito è anche utile ricordare che il bassomondo, terra di esiliati o reclusi, presenta delle analogie implicite perfino con l'inferno dantesco: la struttura per cerchi e spirali di quest'ultimo si rispecchia nelle vie curve del bassomondo che "formano dei cerchi che s'intersecano" rendendo impossibile uscirne, nonché nella stessa posizione geografica della città in una "conca tellurica.[851]

Come spesso succede Cavazzoni ha ragionato anche le scelte onomastiche: alcuni nomi alludono l'interpretazione del viaggio come viaggio d'oltretomba, come Loperfido, il signor Attardalora; altri al romanzo filosofico epistemologico, come il signor Convinto.

Gerhild Fuchs definisce *Il Poema dei lunatici* "parodia epistemologica":

Ancora più significative delle reminiscenze cavalleresche attuate ne *Il poema dei lunatici*, a cui si è già accennato, sono quelle che rimandano alla tradizione comico-fantastica della letteratura di viaggio e del conte philosophique: esse infatti fanno del romanzo di Cavazzoni quello che si potrebbe chiamare una "parodia epistemologica". Se il protagonista-narratore Savini percorre dei lunghi tratti di pianura padana, il suo movente principale è una curiosità gnoseologica o epistemologica, quella di esaminare com'è fatta questa pianura e come si possono spiegare i fenomeni che vi si incontrano.[852]

Notiamo che nel *Poema* i nevrotici e paranoici come Gonnella, Nestore, il becchino Pigafetta vanno alla ricerca di una spiegazione epistemologica, spinti dalle proprie allucinazioni a spiegare ogni stranezza dei compari: ad esempio Gonnella assimila la convinzione di Pigafetta che nei tubi vivono popolazioni in guerra[853], con la propria, in una spiegazione irrazionale molto donchisciottesca:

[850] Ivi, p. 98.

[851] GERHILD FUCHS, «Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana (dalla Neoavanguardia agli anni Novanta)», cit.

[852] Ivi, p. 90.

[853] Gerhild Fuchs parla di guerre tra popolazioni di "acque bianche e acque nere".

Questo lo immaginavo, lo sa? che dietro ci sono nascosti degli individui senza fissa dimora, e senza identità giuridicamente. E stanno lì per delinquere, cos'altro?[854]

Savini, diversamente, si muove alla ricerca della verità del mondo in modo più modesto, forse più vicino alla maniera incantata del *Candide*; per ogni osservazione cerca di addurre prove, dà spiegazioni possibili senza esclusioni, afferma di aver imparato dalle cose capitategli, come fa a fine romanzo, pur non sapendo bene in che termini. Se vogliamo esplorare alcune somiglianze, si possono ricordare ad esempio le continue esclamazioni e domande di Candido a seguito di ogni avventura:

"Ahimè! Dio mio", disse, "ho ucciso il mio antico padrone, il mio amico, il mio cognato; sono l'uomo più buono del mondo ed ecco che ho già ucciso tre uomini e due erano preti!"[855]

"Che paese è mai questo", si chiedevano l'un l'altro, "sconosciuto a tutto il resto del mondo, e dove la natura è tanto diversa dalla nostra?"[856]

Il protagonista de *Il poema dei lunatici* si interroga spesso:

"Che bisogno mai ci sarà", pensavo "di sceneggiare tutto continuamente? di fare quella scena al bar così complicata; e fatta bene, a dire la verità, ma così faticosa io credo. Non sarebbe più semplice e comodo dirmi al storia dei tubi così com'è, senza tanto trambusto? E senza tanto sfoggio di arte?"[857]

Il finale di *Candido* propone una spiegazione ingenua e, nonostante tutte le vicende negative narrate, ottimistica:

"Le grandezze", disse Pangloss, "sono molto pericolose per tutti gli uomini, a detta di tutti i filosofi [...]" "So anche", disse Candido, "che dobbiamo coltivare il nostro orto." [...] E Pangloss diceva qualche volta a Candido: "Tutti gli eventi sono connessi nel migliore dei mondi possibili; perché se voi no foste stato cacciato da un bel castello a gran calci nel sedere, per amore di Madamigella Cunegonda, se non foste capitato sotto l'Inquisizione; se non aveste percorso l'America a piedi, se non aveste assestato un bel colpo di spada al barone, se non aveste perso tutti i montoni di Eldorado, non sareste qui a mangiare cedri canditi e pistacchi."[858]

---

[854] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 90.

[855] VOLTAIRE, *Candido o l'ottimismo*, cit., p. 58.

[856] Ivi, p. 66.

[857] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 64.

[858] VOLTAIRE, *Candido o l'ottimismo*, cit., pp. 124-125.

Nel finale del *Poema* Savini, come si diceva anche precedentemente, non arriva a nessuna conclusione, né a nessuno stato d'animo sereno:

Ero arrivato a questo punto, che forse era un punto incompiuto. Però non sapevo cosa pensare. " E in fondo" mi debbo essere detto "non so più bene neanche chi sono." Poiché era un'epoca fatta così, molto ispirata; da quando avevo quel sospetto, che ci fossero delle bottiglie nei pozzi, di tutti quelli che son naufragati.[859]

Nel libro di Voltaire accade che Candido e il compagno di viaggio, imbarcati dalla colonia olandese in America latina, Suriname, alla volta di Bordeaux osservino con il cannocchiale uno scontro tra un vascello spagnolo e uno olandese:

Nel mezzo di questa disputa, si udì un fragore di cannone [...] Candido e Martino videro distintamente un centinaio di uomini sulla tolda del vascello che affondava; alzavano le mani al cielo e lanciavano grida spaventose; in un istante tutto fu inghiottito. "Ebbene" disse Martino, "ecco come gli uomini si trattano tra loro". "È vero", disse Candido, "c'è qualcosa di diabolico in questo fatto".[860]

Le disavventure e le violenze che Candido vive non sono presenti alla stessa maniera, però, nel romanzo di Cavazzoni.

Ancora la Fuchs sui due romanzi:

Ma più che alla tradizione cavalleresca, *Il poema dei lunatici* si riallaccia, come segnalato, alle varianti comiche del conte philosophique illuministico, e in certa misura anche al genere dell'utopia che Gianni Celati, nella prefazione a *I viaggi di Gulliver* da lui tradotto, definisce come "un metodo di straniamento, di fantasticazione e di derealizzazione, rispetto alle supposte leggi di Natura delle società esistenti" (Celati 1997, XXIII). È proprio ciò che succede anche nel *Poema* cavazzoniano: basta pensare, oltre agli esempi già dati, a "scoperte" come quelle della casa in cui i mobili e tutte le altre cose fatte di legno iniziano a germogliare e a ritrasformarsi in bosco (Cavazzoni 1996, 26 segg.), o all'omino vivente nel rubinetto di cui Savini discerne il "faccino da astuto" nell'acqua che vi gocciola fuori (Ivi, 48). Osservazioni analoghe si potrebbero fare anche su *Cirenaica*, altro romanzo "comico-filosofico" di Cavazzoni e che presenta le caratteristiche dell'utopia in misura ben maggiore.[861]

La studiosa nota che *Cirenaica* ha una valenza comico-filosofica ben più importante del *Poema*, tanto da definirla una "parodia escatologica"[862], poiché il romanzo più che approfondire il

[859] ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 284.

[860] VOLTAIRE, *Candido o l'ottimismo*, cit.,, p. 80.

[861] GERHILD FUCHS, «Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana (dalla Neoavanguardia agli anni Novanta)», cit., p. 90.

[862] Ivi, p. 91.

funzionamento delle cose del mondo, si concentra sulla tematica della provenienza e destinazione umana.

Inoltre, secondo noi *Cirenaica* ha un grado di parodicità maggiore, ossia permette anche una maggiore riconoscibilità dei generi o motivi parodiati, il *conte philosophique* e il viaggio nell’oltretomba, rispetto al *Poema*, in cui i riferimenti a Cervantes, Ariosto e ai poemi cavallereschi danno colore ad un motivo poetico di fondo di per sé molto forte, denso di suggestioni ambientali, fatto di storie ascoltate probabilmente in molti anni e dei frutti delle ricerche sul linguaggio della follia, studi che risalgono alla tesi di Cavazzoni. Invece *Cirenaica* sembra proprio una parodia del viaggio edificante nell’oltretomba; in particolare la descrizione della vita purgatoriale, data la presenza di ogni genere di peccatori[863] e le allusioni al mistero della loro venuta e l’incertezza di tempi e luoghi, la penuria di cibo[864], materie prime, fonti energetiche, confusione tra apparenza e realtà.

Da un lato, perciò, *Cirenaica* ribalta parodicamente l’utopismo dei poemi filosofici, posizionandosi nel campo della distopia[865], che sta nel descrivere un’atmosfera spaventosa d’emergenza, di terrore, di sconvolgimento. Quest’atmosfera distopica ha lati pessimistici paradossali e comici:

La famiglia è una formazione parassitaria che nasce dai tentativi di furto a catena.[866]

Sfumature comiche che Muzzioli ammette, affermando che una delle armi che ha il romanzo distopico per non essere disfattista è il riso. Nel saggio infatti arriva ad ammettere come forma di espressione più coerente, solida e puntuale, quella comica o ironica, in grado di rappresentare l’inenarrabile e di slegare il lettore dall’immedesimazione cieca e tragica[867] per spingerlo - che è poi il fine ultimo della scrittura distopica - a reagire attivamente. Aggiunge che letteratura catastrofica, oltre a scandalizzare, può normalizzare la paura e il senso di distruzione. L’interpretazione di *Cirenaica* come romanzo distopico sembra allinearsi alle tesi di Muzzioli, poiché il lettore ride ma insieme rileva come questo mondo catastrofico alternativo, sia molto allegorico, e rappresenti

---

[863] ERMANNO CAVAZZONI, *Cirenaica*, cit: “Impera la truffa, il latrocinio, il millantato credito, l’abuso d’ufficio, il raggiro, il furto con destrezza, e sempre e ovunque l’impostura”, p. 14.

[864] Ivi: “L’agricoltura è ridotta alla raccolta sporadica di erbacce che crescono spontaneamente dalle crepe dei muri o dall’asfalto”, p. 10

[865] Sul romanzo distopico si veda FRANCESCO MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007.

[866] ERMANNO CAVAZZONI, *Cirenaica*, cit., pp.37-38.

[867] Muzzioli nota: “Potremmo vedere allora nella distopia la forma contemporanea della tragedia”, in *Scritture della catastrofe*, cit., p. 17.

caricaturalmente il malfunzionamento delle cose e il decadimento generalizzato della coscienza e dello spirito civile.

Dall’altro lato il protagonista di *Cirenaica* compie un percorso di scoperta del mondo, forse meno evidente che ne *Il poema dei Lunatici*; in quest’ultimo il personaggio si aggira, non sembra voler fare qualcosa di particolare, e il suo orientarsi nel bassomondo spiegandone il funzionamento non è per spirito di scoperta, ma per sopravvivenza. E’ un antieroe, ribaltamento parodico del filosofo che studia la realtà, non è scaltro, né attento a capire il mondo attorno, e se raggiunge qualche meta vi arriva per casualità, dopo essere stato ingannato più volte. Vi è un ribaltamento nel ribaltamento, se così si può dire, nel senso che vi sono alcuni episodi di gusto comico-carnevalesco come il lancio di escrementi, la mostra di fondoschiena, i cartelli di insulti degli abitanti del bassomondo diretti agli osservatori dell’altipiano; alcuni elementi grotteschi dalla funzione comica sono presenti anche nel *Candido*:

Voi non conoscete le mie origini: se vi mostrassi il sedere non parlereste così e sospendereste il vostro giudizio.[868]

In aggiunta, invece di una discesa agli inferi o un percorso stabilito, c’è una salita verso il mondo esterno percorsa da un treno su cui il nostro personaggio si trova per motivi collaterali (per rincorrere l’amante della fidanzata), che lo porta nell’altipiano, ovvero nell’universo reale. Nell’ultimo capitolo si trova nella stazione di Milano e parla con altri colleghi dei casi del bassomondo; questi non sembrano confermare, rispondono vagamente per cortesia. Si ha la sensazione che Cavazzoni voglia inscenare dialoghi immaginati dal narratore, oppure realmente intercorsi, ma tra morti, dato che i parlanti sono tornati dal bassomondo e l’atmosfera d’oltretomba è molto simile a quella dei racconti di *Silenzio in Emilia* di Benati[869]. Di questo libro la Fuchs sottolinea i rimandi danteschi avvicinandolo senza dubbio a *Cirenaica*:

Il racconto dal tono più serio è effettivamente l’ultimo, «Tema finale», in cui i rimandi a Dante, tramite il personaggio di una ragazza dal nome Portinari, diventano espliciti. È la storia di un alunno delle medie, “il figlio di Soccetti” che, come autopunizione (o penitenza) per aver avuto un voto basso nel tema d’italiano, fa a piedi gli otto chilometri di via Emilia che separano la scuola da casa sua; ma sotto la guida di un cane parlante (un Virgilio trasformato in maniera un po’ irriverente) egli finisce in un campo di calcio ed assiste alla partita tra due squadre diversissime, una dinamica e giovane, l’altra “malandata” con giocatori dal “fisico [...] di cartapesta” che si scopre composta di personaggi dei racconti anteriori – si tratta infatti di una partita tra vivi e morti, dove la linea di mezzo, come una voce suggerisce al ragazzo, è “una separazione immaginaria. [...] Il

---

[868] VOLTAIRE, *Candido o l’ottimismo*, cit., p. 40.

[869] DANIELE BENATI, *Silenzio in Emilia*, Macerata, Quodlibet, 2009.

ragazzo descrive questa sua avventura in un nuovo tema per la scuola e lo legge a voce alta – con ciò chiude il racconto – all'adorata compagna di classe Portinari. Tramite questi rimandi intertestuali a Dante e le riflessioni ad essi legate, si accentua in chiusura del volume un aspetto attivo in modo implicito lungo tutti i racconti, cioè una maniera di trattare la morte che connette l'approccio ludico e dissacrante con una dimensione filosofica. Anche *Silenzio in Emilia*, al pari dei romanzi di Cavazzoni, può essere considerato da questo punto di vista come conte philosophique comico-fantastico.[870]

[870] GERHILD FUCHS, «Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana (dalla Neoavanguardia agli anni Novanta)», cit., pp. 92-93.

## CONCLUSIONI

L’intento di questo lavoro è stato di analizzare la propensione al comico da parte di un autore molto amato, ma forse non ancora abbastanza studiato, di elencarne i risvolti, di spiegarne i trucchi e i temi, non solo in termini tecnici, ma anche emotivi, nel senso che abbiamo tentato di comprendere il più possibile le intenzioni profonde nascoste dietro a una tale leggerezza comica.

L’intenzione di esplorare la scrittura e la riscrittura di Ermanno Cavazzoni ha comportato l’approfondimento del pensiero di critici, filosofi ed intellettuali che si sono misurati con la definizione di comicità.

Nessuna delle teorie del riso che si sono succedute nella storia e che abbiamo citato ha la pretesa di essere esaustivamente unidirezionale: per citare solo alcuni nomi, da Aristotele a Hobbes a Kant, da Bergson a Pirandello, da Freud a Breton, da Kris a Ceccarelli, da Tynjanov, a Bachtin, alla Rose, da Olbrechts-Tyteca a Genette, ognuno ha illuminato più di un lato oscuro del comico, e risolto molte erronee definizioni. Per tutti coloro che ne hanno analizzato il funzionamento umano, il lato della condivisione tra i ridenti di sentimenti o convinzioni comuni è basilare, “una simmetria tra intenzioni dell’autore, pulsioni inconsce e risposta del destinatario”, nelle parole della studiosa Laura Salmon, o anche “un messaggio amichevole tra i coridenti”, nella spiegazione del sociologo Fabio Ceccarelli. Coloro che hanno messo in luce piuttosto i procedimenti letterari, hanno notato il ruolo chiave dello scarto retorico e dell’eccezione rispetto a generi e convenzioni.

Poiché il “comico” è collegato per uso e tradizione ad altre nozioni, quali ironia, umorismo, riso, ridicolo, buffo, parodia, satira, è parso indispensabile chiarire i termini e gli ambiti di riferimento. Gli studi più attenti hanno distinto il comico, che è una modulazione del discorso se così possiamo dire, da termini quali parodia, ironia e humour, che hanno caratteri più restrittivi relativi alle modalità di applicazione; la parodia, che riguarda un testo, è diversa dalla satira, che si indirizza contro persone o comportamenti. Ancora, tra gli strutturalisti Gérard Genette ha distinto le pratiche intertestuali tra loro (nel senso dato da Julia Kristeva), individuando un ambito più ampio di transtestualità, “la trascendenza testuale del testo”, e poi uno più stretto di ipertestualità, relativamente alla derivazione di un ipertesto da un ipotesto precedente, che riguarda cioè il riuso e l’imitazione di testi e stili. Alla luce delle nozioni genettiane è più chiara la distinzione tra trasformazioni e imitazioni: la parodia è una trasformazione a regime ludico, il travestimento è una trasformazione a regime satirico, la trasposizione lo è in senso serio; il *pastiche* è un’imitazione ludica, la caricatura un’imitazione satirica, la *forgerie* un’imitazione seria. Stabilite le distinzioni ci si accorge che, nella pratica testuale, quasi mai una categoria si presenta da sola. Questo è forse un

ulteriore motivo di confusione, che si aggiunge al fatto che gli usi “originari” greci e latini di *parodia* si riferivano sia alla traduzione di un’opera dal contenuto alto in stile basso, sia all’adozione di uno stile nobile per un contenuto non eroico. L’approfondimento teorico è stato quindi indispensabile per poter procedere all’analisi dei testi parodici cavazzoniani (il *comico del riconoscibile*) e comprendere lo stretto legame tra il riso e la parodia.

Cavazzoni sa anche che l’elemento dissonante, il paragone assurdo, in sostanza ciò che è *inatteso* è fonte di comicità: egli fa uso di tali trucchi sia negli ipertesti parodici, che negli scritti originali.

Riguardo questi ultimi, lo sperimentalismo creativo cavazzoniano si è concretizzato in alcuni esercizi di stile oplepiani, consistenti nella composizione di opere letterarie in modo meccanicamente prestabilito dalle *contraintes*, oltre ad esprimersi in prove narrative di altro genere. I romanzi, ad eccezione de *Il poema dei lunatici*, successo d’esordio, divenuto trattamento e sceneggiatura del film di Fellini *La voce della luna* del 1990, sono suddivisi all’interno in racconti o episodi, incorniciati ed intrecciati come nella tradizione novellistica italiana di Boccaccio, Bandello o Basile. Il comico dell’inatteso è legato anche a una serie di scelte argomentative che sottolineano la non rispondenza tra aspettative logiche del lettore e trovate geniali dello scrittore, e che quindi “rifondano la realtà” (come direbbe Lucie Olbrechts-Tyteca), virano all’assurdo, fingono di essere dimostrative, mantenendo solo i caratteri formali della rigorosità del sillogismo aristotelico.

L’opera di Cavazzoni evidenzia una forte letterarietà, nonostante la pretesa dello scrittore di negare ogni poetica: la sua anti-letteratura si esprime attraverso la parodia della scrittura, la negazione della funzione di scrittore e lettore tradizionale. I riferimenti agli ipotesti sono innumerevoli, dal poema cavalleresco alla letteratura tardomedievale dei viaggi allegorici, dall’agiografia, ai bestiari, ai *mirabilia*, dal romanzo ottocentesco patetico-sentimentale ai racconti fantascientifici, Cavazzoni si misura con i confini dei generi, che di certo non nega: diciamo che preferisce testarne l’elasticità.

La scelta della parodia contribuisce a questa letterarietà, poiché come nota Michail Bachtin essa è un testo dialettico, che riconfermando il testo parodiato (tesi), lo trasforma nel suo contrario (antitesi) e lo rinnova (sintesi) e che “impegna il ricevente a decodificare nel medesimo tempo due strutture semiotiche, quella del parodiato e quella del parodiante e il rispettivo rapporto con il mondo”[871].

La consapevolezza del funzionamento delle pratiche parodiche ha permesso di riconoscere allusioni e omaggi a vari autori, da Ariosto a Cervantes, da Rabelais a De Amicis, oltre che di azzardare delle ipotesi: alcuni riferimenti sono aperti o ammessi, altri no, ma a mio parere molto vistosi.

---

[871] MASSIMO BONAFIN, *Contesti della parodia*, cit., p. 44.

Il contrappeso all’eruzione è la semplicità e la disponibilità dei contenuti trasmessi in uno stile spumeggiante eppure misurato. Il negare il ruolo militante dello scrittore non rende, per questo, la posizione dell’autore-Cavazzoni inavvicinabile o incomprensibile, o peggio, anacronistica: l’attitudine al riferimento colto è coniugata con la volontà di rivolgersi a un pubblico più ampio possibile, che possa essere attratto da quel calderone di elementi nobili e tradizionali, banali e quotidiani, scatologici o mitici, filosofici o triviali, che sono le sue opere. Una varietà di voci che somigliano molto alla vita vera, eppure Cavazzoni non teorizza mai la verosimiglianza, e anzi fa del tutto per evidenziare la finzione dello scrivere.
L’apertura della letteratura all’ormai mitico limbo della *fantasticazione* consente davvero al creativo che abbia qualcosa da dire di dirlo: per Cavazzoni, la fantasticazione comprende quei “ribollimenti di pensieri che vengono trascritti e che hanno una qualche possibilità di far ribollire anche chi legge”[872]. Fin dai tempi de *Il semplice* Cavazzoni, Celati e i collaboratori si proponevano di non farsi traviare da poetiche e programmi:

La parola “semplice” è stata pensata in due sensi: prima di tutto c’era un particolare amore in chi l’ha fatta nascere per la prosa “semplice”: è sempre difficile indicare quale sia la prosa semplice, ma ci sembrava fosse la prosa che non adotta il modo di scrivere che a noi veniva di chiamare il “letterariese” [...] Le cose letterarie hanno un po’ questo vizio, dico vizio perché non mi piace molto (altri possono dire virtù), di farsi riconoscere.[873]

Possiamo dire che la sua opera si basa su questo doppio binario di riferimenti eruditi e scrittura “semplice”. L’idea quasi utopica, che lo scrittore condivide con i colleghi, di scrivere una prosa lontana dal “letterariese” ma che non si denudi del tutto delle proprie vesti letterarie, è più concreta di quanto si immagini, poiché la sottigliezza di certi rimandi colti e l’appropriatezza di certi trattamenti dell’ipotesto non privano la scrittura di Cavazzoni di immediatezza e comicità.
E di questo lo ringraziamo.

---

[872] ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, cit., p. 26.

[873] ID., «Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni», intervista cit., p. 1.

## APPENDICE - INTERVISTA A ERMANNO CAVAZZONI (Bologna, 23 novembre 2011 e 19 gennaio 2012)

**C'è un'intervista di Peter Kuon pubblicata in un numero di «Italienisch» del 1997[874] in cui lei dice che si scrive in particolari "stati di grazia". Poi Kuon critica questa pretesa dello scrivere in modo "naturale" negli atti del convegno di Salisburgo del 2000[875].**

Bisogna intendersi sulla parola naturale, naturale non vuol dire scrivere come si parla... No, Peter Kuon ha un po' inventato quest'idea degli scrittori della Pianura Padana...Non so se forse è più suggestionato da Celati, dai *Narratori delle pianure*. Sì, anche Gerhild Fuchs un pochino ha seguito quest'idea. Questa cosa degli scrittori della pianura è una cosa che non ha molto senso: a parte che la Pianura Padana arriva fino alla Lombardia, Piemonte, Veneto e quindi contano di più gli accenti regionali, queste cose, forse. Quindi è difficile dire che c'è un accento padano. Si tratta più un trovare un nesso tra persone, che sono semplicemente un gruppo di amici, che si influenzano l'un l'altro. L'uno ha imparato o scoperto delle cose dall'altro, però. Secondo me il tema che tiene più uniti sono i morti, i cimiteri.

**Una domanda banale che sicuramente le avranno fatto mille volte: lei scrive in modo comico per affrontare temi filosofici e un po' impegnati, o perché è il suo stile? Come mai le è così congeniale il comico?**

È difficile dire perché scrivo in maniera comica, nel senso che non riesco a far diversamente. Se mi metto a scrivere una lettera a uno a cui è morto suo figlio, non faccio il comico... Però è inevitabile, è come il carattere di una persona. Per esempio lei, se la conoscessi meglio, ci sono delle caratteristiche... per cui lei è così, è un po' difficile rispondere. Uno nasce e c'è dentro, però l'elemento comico se ci pensa è comune a tutti questi autori, amici, della zona emiliana, forse più di Parma, Bologna, Romagna. Per Celati la patria mentale è Ferrara in questo senso. Perché uno è comico non si sa...

**Per esempio un romanzo impegnato non le verrebbe...**

Ho provato a fare della fantascienza, ci sono stati dei racconti che ho pubblicato quest'estate a puntate sul *Sole 24ore*, non so se lei li ha visti, però anche lì se mi metto, non riesco a fare delle cose serie. C'è della fantascienza bellissima, seria, ma a me viene da fare un po'... non dico della parodia nel senso di prendere in giro, ma nel senso di scherzare con dei personaggi della

---

[874] PETER KUON, WITZEL HERMANN H., «*Cavalieri, santi, lunatici, idioti... e scrittori inutili. A colloquio con Ermanno Cavazzoni*», *Italienisch*, n. 38, (1997), pp. 5-20.

[875] PETER KUON, «La poetica del "semplice": Celati & Co.», in *Voci delle pianure*, atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000, a cura di Peter Kuon con la collaborazione di Monica Bandella, Firenze, Cesati, 2001.

fantascienza. Mi viene, così mi piace di più. Non prendersi sul serio, e aver un messaggio da dire. Se ho delle convinzioni forti mi viene più da dirle scherzandoci su.

**Forse perché ha in mente un'idea dell'uditorio? Lo fa perché il pubblico recepisca meglio il messaggio?**

No, perché il pubblico è sordo. Quando vado a dei premi letterari, quelli in cui le mie case editrici mi invitano ad andare, non arrivo mai primo, ma sempre secondo, proprio perché in genere arriva prima quello impegnato...Il che è tipico, anche nelle letture popolari, con le giurie allargate... Perché uno pensa generalmente che la letteratura debba avere una funzione d'insegnamento. Le cose invece scherzose o parodiche pensano che sia un genere di seconda categoria. Io penso l'opposto, penso che nella tradizione, almeno quella italiana, la letteratura più bella è quella comica, dei poemi cavallereschi, è la letteratura più conosciuta nel mondo, quella rinascimentale. Non voglio dire proprio parodica, perché la parodia è qualcosa di più aggressivo, ma uno "scherzarci su".

**Forse prendere degli stilemi letterari e renderli più moderni, come aveva fatto Ariosto a suo modo...**

...O manierarli, portarli a degli stereotipi, in modo che avendo degli stereotipi poi ci si può scherzare, ribaltandoli, modificandoli.

**È soprattutto quello che a lei piace fare. E soprattutto lei riprende i classici. Le sue fonti sono classiche, in genere, e a volte lei cita delle pseudo-fonti, ad esempio in *Storia naturale dei giganti* o in *Guida agli animali fantastici.***

Nella *Guida agli animali fantastici* sono tutte vere, mi pare...

**Mi sembra ci sia una falsa lettera di Luciano di Samosata...**

Forse qualcuna è inventata, una o due...

**Per quale motivo lei riprende i classici, perché è più d'effetto il fatto di ribaltarli, o perché li preferisce? In «Manghiscoli», oppure nella riscrittura del racconto «Sangue romagnolo» di *Cuore*.**

Però quelle non sono parodie, sono più riscritture scherzose. Rientrano più nello riscrivere dandosi una regola. Sono trasformazioni di testi con regola. Se uno ha un testo molto conosciuto ha degli enormi vantaggi: addirittura l'ideale sarebbe un testo che tutti sanno a memoria, non so, come potrebbe essere *Fratelli d'Italia*. Solo che non ci sono testi di prosa, lunghi, che tutti sanno a memoria. Per esempio Manzoni si presta molto per i giochi. Poi *Cuore* anche, perché è un testo che se anche oggi non è più molto letto, ma tutti sanno di che si tratta. Quindi con un oggetto interpersonale comune tutti avvertono di gioco.

**Altrimenti l'effetto di riconoscimento non si ha.**

Certo, più che classici, direi testi conosciuti. *Cuore* sì è un classico, è un testo che ha avuto un grande successo scolastico poi è, come dire, "banale" nel senso che è molto benpensante. Allora direi che questi testi sono comodi per farci sopra dei giochi.

**Invece a proposito dei generi letterari, per esempio nella *Coda dell'Idra*[876], un libro che è uscito in allegato con la rivista *Idra O,* lei sollevava il problema del genere, citando anche *Le galline pensierose* di Malerba e chiedendo di che genere fosse.**

Non mi ricordo...

**Praticamente lei proponeva agli altri gli inizi dei racconti che poi sono confluiti ne *Gli scrittori inutili*, e chiedeva agli altri di che genere si trattava. Ognuno portava un suo testo e sollevava un problema, che per lei poteva essere il genere letterario, per altri era ad esempio, la voce narrativa.**

E c'era gente che rispondeva?

**Sì, c'era chi diceva che non era semplice e magari neanche auspicabile individuale un genere letterario per ognuno dei testi...**

È che la cosiddetta letteratura ha sempre bisogno di classificare per genere, per correnti, che è un modo per organizzarsi il mondo, come facciamo nel mondo quotidiano, quando diciamo "questi sono divani, questi sono tappeti" tanto per orientarci. Chi si occupa di letteratura deve fare altrettanto. Però le cose più interessanti, secondo me, nel campo letterario come probabilmente nel campo artistico, sono proprio le cose che è difficile far rientrare in un genere, proprio perché presentano una novità. Sì, *Le galline pensierose* di Malerba è un libro che uno... cosa dice? Non lo sai cos'è.

**Ultimamente mi è capitato di leggere *Casi Critici* di Alfonso Berardinelli, edito dalla Quodlibet[877], e Berardinelli nel saggio «Alla ricerca di un canone italiano» dice che negli ultimi cinquant'anni il romanzo è diventato crepuscolare, che i libri dei giovani sono piuttosto post-romanzi e che oggi tutto è racconto, perché in fondo la poesia non è che un racconto "condensato" e il cosiddetto romanzo, non è che un racconto "diluito".**

Su questo ci son tante cose che si possono dire. Anche un romanzo che è l'essenza del romanzo, che è una meraviglia, come *Guerra e pace*, verso cui ho un'ammirazione infinita, se uno guarda come è fatto, è un'insieme di storie. Tutti, anche i grandi romanzi, come diceva Benedetto Croce, sono

---

[876] ERMANNO CAVAZZONI, MAURIZIO MAGGIANI, GIOVANNI ORELLI, LAURA PARIANI, CLAUDIO PIERSANTI, CLARA SERENI, EMILIO TADINI, «La coda dell'Idra. Vedi alla voce prosa. Inediti a confronti per un dibattito sulla narrativa», Marcos y Marcos, 1996, allegato a *Idra O,* n. 14, (Anno VII).

[877] ALFONSO BERARDINELLI, «Alla ricerca di un canone italiano», in *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata, 2007, pp. 35-49.

un’insieme di trame. Se lei prede l’*Orlando Furioso*, sono tanti i fili, lo dice anche Ariosto, che vengono interrotti, ripresi, annodati. Quindi un romanzo è un insieme di racconti più brevi, se lei toglie quei generi come il giallo, il poliziesco che devono avere una trama forte. Ma è difficile che i gialli “andanti” uno se li rilegga, perché sono nati per sapere chi è l’assassino, e se uno lo fa è per leggere un bel pezzo di letteratura, per godere delle pagine. Questi devono avere un filo logico principale per evitare di divagare, perché è il genere che vuole così e il lettore se lo aspetta. In genere tutti i grandi romanzi di tutti i tempi sono sempre delle storie narrate attaccate tra loro con della colla. Alla fine c’è sempre una storia più semplice che va costruire un’architettura più grande. È come se il racconto fosse alla base di tutto, proprio perché c’è una specie di tempo da inventare, le cose girano attorno ad un episodio, e se uno ne mette un altro, si possono combinare. In fondo il racconto è come se fosse il mattone. Ma questo è sempre stato, e si può dire di qualunque grande romanzo. Nel Novecento forse la questione del romanzo io la imposterei in tutt’altra maniera. Il romanzo ottocentesco, nel Novecento esiste, perché ad esempio la signora Sveva Casati Modigliani, che ho conosciuto, una signora di squisita gentilezza, che fa le sue cose per il suo pubblico, scrive dei romanzo ottocenteschi. Però nel Novecento questo ruolo della narrazione con tutti i sentimenti, e la psicologia l’ha preso il cinema, la narrazione romanzesca è diventata il film con una gran storia; è il genere più attuale e non bisogna spingere i cosiddetti giovani ad andare al cinema perché ci vanno volentieri, si guardano le cassette volentieri, mentre invece il romanzo... Io ho una figlia di quattordici anni che legge molto, delle cose tipo *Twilight*, che sono dei romanzoni, che probabilmente piacciono a tanti perché vendono molto, però è sempre come se fossero delle cose adolescenziali. Per il resto della vita la maggior parte della gente smette di leggere. E nell’Ottocento, l’epoca d’oro, semmai bisognava trattenerli dal leggere i romanzi. È un po’ come se il terreno del romanzo, di attenzione, quello per cui era così attraente, si sia trasferito nel cinema. Questo sarà legato anche al fatto che oggi la gente ha meno tempo: per leggere un romanzo ci vuole qualche settimana. Gli stessi racconti russi, che sono lunghi come i romanzi di oggi, sono concepiti per un utilizzo differente del tempo. Poi erano spesso scritti per un pubblico femminile, che stavano a casa e si dedicavano a queste cose.

**Sì, io gliel’ho chiesto perché era una questione che viene fuori spesso, anche il libro di Massimo Rizzante pubblicato dall’Università di Trento si intitola *Al di là del genere*[878]; è il terzo dei libri che hanno raccolto gli interventi del Seminario sul Romanzo del 2010, a Trento,**

[878] *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2010.

**dove c’era anche lei. Giusto per dire che il problema del genere è attuale, dato che si scrive e si pubblica in internet, in modo molto diverso da prima.**

Sì, anche le mail corrispondono alle lettere che un tempo si scrivevano, che sono probabilmente calate enormemente calate, che sono sostituite dalle mail che sono molto comode... Sì, è importante che i generi ci siano, servono per orientarsi, come quando si va in libreria e ci sono i romanzi, i saggi, e poi ognuno ha dei sottogeneri, i gialli, gli horror, come nel cinema... è comodissimo che si siano e poi generi devono avere la loro espansione.. però proprio perché ci sono i generi si riesce poi a uscirne, come tutte le cose umane, ribaltandone... Proprio come ci sono le buone maniere, uno capisce se l’altro invece di dire “buongiorno come stai?” ti insulta. E così come ci sono le regole grammaticali che permettono di parlare ma anche di non seguirle.

**E invece qual’è ora la sua attività nell’Oplepo?**

Prima di conoscere questo gruppo di persone straordinarie, conoscevo l’Oulipo francese. A parte George Perec e Raymond Queneau non è che abbiano prodotto delle cose troppo interessanti. In Italia è nato più da degli enigmisti. Raffaele Aragona è un ingegnere, ma è un enigmista in questo caso, nel senso che aveva una rubrica di enigmistica sul *Mattino* di Napoli. L’Italia ha una grande tradizione di enigmistica che credo derivi dai giochi verbali del Barocco; “La settimana enigmistica” è nata in epoca fascista, ma c’era già una tradizione di giochi verbali a regola. In Francia è nata nel campo della letteratura: l’invenzione era sulla regola, dopodiché la regola veniva applicata, in teoria automaticamente, e doveva produrre un testo. Tutto l’interesse dei francesi era nell’inventarsi una nuova regola mai sperimentata prima; di fatto ha prodotto dei testi poco interessanti. Fa eccezione Perec che ha prodotto delle cose meravigliose, barando continuamente, giustamente, perché ha scritto dei libri bellissimi dicendo che avevano una regola, come *La vie, mode d’emploi*. Ad esempio nella *La vita, istruzioni per l’uso* ha messo questa specie di collante come se fosse una regola, poi hanno pubblicato dei *cahier* preparatori con tutti gli schemi, e si vede che sono regole molto inconsistenti. Come se uno dicesse deve comparire la parola verde e devono esserci delle persone, che uno lo può anche dire dopo che ha scritto il racconto. Infatti ci sono dei suoi racconti straordinari dove non so quanto la regola sia seguita. In Francia Perec e Queneau di gran cose non ne han prodotte. Ora gli altri si incontrano, mi pare, una volta al mese alla Bibliothèque Nationale e fanno delle pubbliche letture, ed escono delle cose curiose. Ci si può inventare una regola, poi se la regola funziona però si producono quasi sempre delle cose senza senso, dico la verità, abbastanza illeggibili: è una specie di gioco che uno se lo leggiucchia, ma ha un valore modesto. Si fa più che altro perché è divertente farlo.

**Il fatto che i suoi esperimenti oplepiani non finiscano, come «Manghiscoli» o «Morti fortunati» è più la prova che lei inventa la regola ma poi non è tanto convinto che la regola funzioni...**

Io, personalmente, ho sempre fatto questi giochi barando, volendo barare... In «Morti fortunati» il testo d'arrivo c'era, quello degli scrittori sulla spiaggia, poi ho preso la regola e quello che ho inventato sono i proverbi.

**Perciò è un modo per fare la parodia della regola oplepiana.**

Certo, perché seguendo attentamente la regola oplepiana non si avrebbe un testo con una certa leggibilità. In ogni caso, se lei ha letto i testi oplepiani ha notato che sono sempre contorti, con pochi articoli, perché gli articoli sono sempre fastidiosi.

**C'è un altro suo testo nella biblioteca oplepiana[879] che è una parodia di un testo teatrale per un coro, un tenore, un soprano e così via...**

Sì, questo mi è piaciuto molto perché me l'ha indicato una mia amica, che lavora per il teatro, Lucia Ronchetti a cui un sestetto vocale tedesco aveva chiesto di scrivere un pezzo musicale, e mi ha chiesto di fare un testo[880]. C'erano sei persone, e facendo dei lipogrammi, poi ce n'era un sesto che non faceva lipogrammi. Nel campo lirico è però difficile distinguere bene le vocali... se fosse stato messo in scena avevo consigliato di mettere ad ognuno un cappello da cuoco con la vocale che lo riguardava.

L'origine di questo è stato per quanto mi riguarda un insegnamento per l'Università del progetto, per gli studenti di design, per cui avevo tenuto questo corso, non tanto di scrittura creativa (non mi piacciono i corsi di scrittura creativa) ma di giochi verbali. E ne avevamo fatti credo un centinaio, e il libretto di De Amicis è scaturito da questo lavoro. Però c'è sempre un elemento scherzoso e di parodia. Per l'Oplepo mi han chiesto di partecipare: loro hanno varie rubriche di enigmistica e la sede è a Napoli, città che amo e in cui vado volentieri.

**Leggendo alcuni scritti di Giorgio Manganelli emerge l'idea dell'inutilità dello scrittore. Ne *La letteratura come menzogna* afferma: "Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile"[881] e "la letteratura viene creata per lettori imprecisi e nascituri destinati a non**

[879] *Oplepiana. Dizionario di letteratura potenziale*, a cura di Raffaele Aragona, Bologna, Zanichelli, 2002.

[880] Si tratta di «Anatra al sal», una sorta di madrigale per sei interpreti, cinque cuochi e un'assistente, che Cavazzoni ha scritto per l'amica compositrice e l'*ensamble* tedesco "Neue vocalsolisten". I primi cinque cantano alcuni testi caratterizzati da monovocalismo (lipogramma) e il sesto, un'assistente - soprano, non fa lipogrammi e pronunciando le vocali costituisce un *fil rouge* che unisce i precedenti interpreti.

[881] GIORGIO MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 218.

**nascere, già nati e morti; anche lettori impossibili[882]. O anche in *Pinocchio: un libro parallelo*: "L'autore ha talune specifiche destinazioni: serve a garantire la qualità di un testo, a dare i nomi alle strade, fa lavorare i professori - talora - tipografi, case editrici. Ho conosciuto uomini e donne che si sono sposati ad un convegno dedicato ad un autore; altri hanno semplicemente e frettolosamente fornicato [...] Tuttavia, a mio avviso, tutto ciò non prova che l'autore esista."[883] Oltre a chiederle banalmente se quest'idea ha a che fare con il titolo del libro *Gli scrittori inutili*, vorrei sapere quanto la "poetica" manganelliana l'ha influenzata.**

Qui sono tanti i discorsi che si intrecciano. Una cosa sono i testi scritti e una cosa l'autore. Spesso anzi sempre sono identificati, in genere si cerca di schiacciare le due cose, per gli autori soprattutto morti, che sarebbe lo stato in cui l'autore dovrebbe sempre essere... Non è una battuta, spesso lo dice Manganelli in quel libro. Se uno legge i libri di Henri Miller tende a pensare che anche lui nella sa vita avesse delle avventure amorose; se legge Hemingway pensa che gli piacesse la caccia in Africa, eccetera. Spesso uno resta stupito quando scopre che un autore come Salgari che parla di avventure fosse un uomo che si era mai spostato dalla sua casa a Torino, ma avesse basato tutto sulle enciclopedie e i libri di viaggio. Diventa un'anomalia che dobbiamo sottolineare, oppure un caso, che invece... Io l'avevo un po' cercato di dire nel *Limbo delle fantasticazioni*. Lei pensi che lei può fare un libro basato sul suo umor nero, e poi finito l'umor nero, lei va a ballare e la gente che la vede pensa "questa è la ragazza più allegra del mondo" ma poi quando legge i suoi libri non sembra così. Allora cosa vuol dire questo? che un libro è una specie di congelamento di un sentimento, che poi non è detto che uno prova, o sarebbe solamente un distillamento di certi momenti; è come aver generato qualcosa che non coincide con l'autore, anzi può essere anche il contrario. Quindi: l'autore non coincide con il libro e poi, quando si paragona l'autore con il libro, spesso si paragona il libro ai libri scritti sull'autore. Ora noi siamo in un caso particolare, perché chiacchieriamo, ma anche queste parole che io dico ora, in quanto autore, verranno scritte da lei e semmai qualcun altro le legge, poi avrà a che fare con i documento dell'autore. Ma sarà un libro biografico, che però dirà qualcosa... Non so ora lei mi è simpatica e le parlo così, ma se mi fosse venuta una che mi è antipatica le avrei parlato in maniera scorbutica... Anche il documento sull'autore è qualcosa di estremamente occasionale e quindi l'autore cos'è? È un essere che cammina per la strada, come un altro essere e poi rilascia degli oggetti che sono libri, come uno rilascia le feci, e a seconda del suo stato le feci possono venire bianche, rosse... Per cui c'è una dissociazione un po', e poi spesso io - ma tutti i miei amici scrittori hanno la stessa sensazione - credo che quando si fa un libro poi quello

---

[882] Ivi, p. 219.

[883] ID., *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002 p. 30.

va un po' per conto suo, appartiene a un'altra epoca passata, a un altro io, perché non sono più così. e infatti Celati per esempio, non fa altro che riscriverli i libri, perché quando li ripubblica gli viene da rifarli, e io gli dico "come fai a farlo?", perché a me mi vien da dire "questo libro è da rifare dalla A alla Z". Lui si mette a rileggerlo e gli viene da riaggiustarlo, perché lui nel frattempo è cambiato. E allora si può dire che quel libro ha avuto più di un autore, perché c'è il Celati di quell'età che ha fatto quel libro quando era giovane e poi c'è il Celati che è invecchiato e lo rifà in un'altra maniera.

**Tanto varrebbe cambiare titolo, visto che il libro cambia?**

O semplicemente scriverne un altro. Quindi questo rapporto con l'autore è estremamente labile... L'unica cosa che tiene è una specie di diritto di proprietà, che la legge difende, perché il libro è un reddito, ma quanto al singificato, alle parole che contiene è proprio così. È una cosa poi comunissima quello che dico, è proprio quello che accade. Se lei ha avuto dei fidanzati, un fidanzato, se lo incontra dopo dieci anni che non lo vede più magari può dire: "Ma pensa un po' mi son messa con un tipo così, chissà come è diventato e cosa sarei se fossi rimasta con lui!" Tutto si trasforma, quindi quella cosa che amava tanto, se la vede dopo dieci anni le può dare le emozioni più contrastanti.

**A lei è capitato di voler riscrivere un libro?**

No, io non riesco neanche a leggerlo, a sopportarlo un libro dopo qualche anno. È una cosa che appartiene a un'altra epoca. I libri che ad esempio Guanda ha ristampato non li ho guardati, neanche una virgola. Mi dà noia guardarli.

**Anche nel caso di un libro come *Il poema dei lunatici*, con cui il pubblico l'ha identificata a lungo? Perché è un libro molto diverso dai successivi...**

Quando è uscito il *Poema dei lunatici*, sono successe anche delle cose molto comiche, siccome parla di personaggi mezzi matti, mi chiamavano ai convegni degli psichiatri, come se io fossi uno specialista di casi psichiatrici. Quando è uscito il libro *Vite brevi di idioti* una ricercatrice francese ha fatto dei corsi sugli idioti, e sperava che anch'io fossi un po' un idiota... Ha fatto uno o due libri sulla figura dell'idiota nella letteratura. Sono un po' così gli studi universitari... In genere quando un autore tratta di un tema, diventa sempre lo specialista di qualcosa. Oggi Dumas sarebbe lo specialista delle fughe dalle isole o cose del genere. Si tende un po' a semplificare.

Io apprezzo molto gli autori che si nascondo sotto uno pseudonimo, cosa difficile, se ci si pensa, perché c'è sempre un po' di vanità per aver fatto un libro, poi uno capisce che non c'entra più con quanto ha scritto. Per questo io capisco Manganelli quando dice "è finito l'autore" perché lo dice credo in questo senso, nel senso che l'autore è qualcosa di evanescente che sta dietro al libro. Oggi

soprattuto c’è questa tendenza a farne dei personaggi da vendere alle cronache. Pensi ad Alda Merini: il fatto di esser stata in manicomio l’ha fatta conoscere; penso che pochi abbiano letto le sue poesie, eppure tutti sanno che è la poetessa che è stata in manicomio. Come dire la principessa di Inghilterra, che è diventata un gran personaggio semplicemente perché? non so neanche perché... Questi sono più personaggi televisivi, giornalistici, che con i loro libri hanno a che fa a volte poco.
Ci son dei libri che son delle meraviglie e uno nutre dell’interesse per l’autore, che però è come se fosse un altro libro che legge. Le faccio un esempio, ho una grande passione per Kafka, e ho letto molto anche della sua vita, ma la sua vita cos’è, è quello che i suoi conoscenti dicavano di lui, quello che dice l’amico Max Brod, qualche testimonianza di chi l’ha conosciuto, di questo Ianovic che lo andava a trovare, un ragazzo che lo andava a prendere nell’ufficio dove lavorava e poi scriveva tutto quello che si dicevano, una specie di testimonianza. Uno è interessato, perché quando legge un libro che le piace cerca un libro dello stesso autore, con lo stesso criterio con cui se lei legge un giallo poi vuole leggere un altro giallo, in quel caso non è l’autore che le piace ma il genere, e così legge una biografia. Però la persona Kafka è qualcosa di perduto, ma può aggiungersi alla lettura: così se lei legge un primo libro e poi un secondo, il secondo agisce sul primo e lo condiziona.
**A proposito degli scrittori sembra che ci sia un dilagare della scrittura.**
Ci sono dei personaggi che si atteggiano a scrittori ma scrivono cose miserande, convinti di dire la verità del mondo. Secondo me la dice molto di più Manganelli scherzandoci sopra o girandoci intorno, un po’ come farebbero i monaci zen, che dicono delle verità attraverso delle specie di barzellette. Non so se ha mai letto le vite dei monaci zen...
**No...**
C’è un libricino dell’Adelphi intitolato *101 storie zen* che sono bellissime, sono sempre storielline brevi di monaci, che somigliano in fondo molto ai frati francescani: vivono miseramente ma poi hanno anche dei piccoli litigi che risolvono sempre con qualche saggezza.
**Ha un po’ la passione per queste vite dei monaci anacoreti, dei santi, dei saggi zen...**
Sono i racconti che vengono fatti delle loro vite, che sono sempre un po’ stupefacenti. Gente che si cimenta in cose che per noi sono incomprensibili ormai, perché sono distanti: le idee di santità e di aldilà le abbiam perdute. Parlavo di inutilità... L’inutilità è più legata al senso che uno ha di sé stesso. Ci sono autori che usano lo scrivere un po’ come il giornalismo per denunciare, per dare uno scopo che abbia un effetto sulla realtà. E così si sentono utili in qualche maniera. Però un autore un po’ decente sente continuamente che è inutile, un po’ come uno che sogna. Uno che fa un sogno a cosa serve? Se uno facesse come mestiere quello di addormentarsi e sognare, uno può dire che fa

qualcosa di inutile? Se racconta i sogni, e altri trovano interesse, è giustificato nel farlo, però avrà continuamente su di sé il senso di essere un po’ inutile. Anche Manganelli aveva molto su di sé la sensazione dell’inutilità dello scrivere, non nel senso che non lo si deve fare, ma dell’inutilità legata al fatto che uno non fa un compito per certi fini, ma è lì, come Manganelli, in attesa che gli escano delle parole: se poi queste parole trovano un editore che le stampa, trovano un pubblico che le legge con interesse, va bene. Ma non sono nate perché servano a qualcosa.

Nessuno chiede alla musica che sia utile. Nessuno chiede, ad esempio, che un pezzo musicale denunci la mafia. Infatti è considerata l’arte per eccellenza. Uno cosa può dire della musica, che è utile se è una marcia che serve a far svegliare i soldati, ma al di là di pochi casi è in genere godimento, ma neppure godimento, perché c’è musica che fa piangere, fa soffrire. Ma l’ultima cosa che viene da dire a un musicista è : “Il tuo mestiere a cosa serve?” Fa parte delle caratteristiche umane produrre delle cose belle in musica, e così anche la letteratura, e il cinema, che è la forma più narrativa vicina al romanzo.

**E i critici letterari invece a cosa servono, sono inutili anche loro?**

Questa figura è fine-ottocentesca, da quando scompare la vecchia retorica, come se ci fosse bisogno di qualcuno che giustifichi gli artisti, soprattutto nel campo delle arti visive.

**Lei parla[884] di battezzare, di qualcuno che battezzi l’art**e.

Se intendiamo come critico qualcuno che parla di un oggetto artistico, può parlare in una maniera incantevole, può produrre un oggetto letterario, critico, che leggo con enorme interesse, che ha un valore di per sé. Ad esempio quello che ha fatto Manganelli col *Pinocchio*, che può anche aiutare a leggere in una certa maniera *Pinocchio*, ma è un bel libro di per sé, come fosse un libro di secondo grado. Mi sono sempre trovato di fronte, quando andavo a vedere una mostra, alle parole del critico sul catalogo che erano incomprensibili, e di solito scritte analogicamente al modo di pitturare dell’artista. Erano parole assolutamente inutili, ma il critico era una figura potente, legata ai galleristi; aveva questa funzione del commissario politico... Ed è così, è dato per scontato che sia così, ma sono delle figure che personalmente mi sono estremamente antipatiche. Sono figure che somigliano un po’ a delle sanguisughe, che sono lì e danno speranza. Somigliano un po’ a quelli che promettono alle ragazze di fare del cinema per fare semplicemente i dongiovanni.

Torno a dire, se c’è un critico che scrive delle meraviglie, bene. Non so, quando ho letto Burckhardt, che scrive sull’arte rinascimentale italiana, a metà Ottocento, e che è il primo, forse, critico in senso moderno, che inventa il termine “Rinascimento” a proposito della pittura e architettura italiana inventa una favola, perché fare iniziare un’epoca in un momento e farla finire in

---

[884] Ne *Il limbo delle fantasticazioni*, cit.

un altro è come inventarsi una favola. Leggere quel libro mi aveva incantato, e il suo oggetto è la pittura italiana, questi sono bellissimi libri. Un'altra cosa è farne dei personaggi promotori di prodotti. È la truffa dell'arte moderna.

Per quello [l'arte] io la paragono in quel libricino [*Il limbo delle fantasticazioni*] alla santità. Perché l'arte è voler toccare certi valori... Un pittore in fondo non è qualcuno che fa un mestiere utile, ma vorrebbe cogliere qualcosa, della vita, del suo essere, di inafferrabile, e farlo esistere; il che è come uno stato di ascesi spirituale, e per cogliere qualcosa del genere bisogna essere in una situazione un po' anomala. Nel campo dell'arte c'è un enorme, enorme equivoco che porta false speranze, su cui campa tanta gente; è sempre stato così, anche se il tipo di false speranze era diverso. Oggi l'arte ha un ruolo notevole.

**Una curiosità mia, quanto sono importanti le conoscenze di filosofia antica e la retorica quando scrive, ad esempio certe frasi pseudo-argomentative che virano all'assurdo?**

Le regole retoriche sono come i generi. Certe regole di genere son talmente automatizzate che sono come coordinare l'aggettivo col sostantivo, che non è che ci si deve pensare, lo si fa, e così certi generi molto assodati, come la narrazione, uno la fa secondo l'abitudine che ha preso e quindi non a scrivere, non lo so, una narrazione in forma di ricetta farmaceutica, come uno sa usare, che so, le forme del discorso nel luogo e nel momento opportuno. Ma anche queste sono regole, come la grammatica, che uno segue un po' automaticamente. Se lei cammina non si mette a pensare a come camminare, altrimenti lo fa in modo manierato, artificioso [...] Per esempio, adesso scrivo un po' ogni tanto sul *Sole 24 ore*, e mi dicono che gli articoli devono esser scritti in 5000 - 6000 battute, perché di più non ci stanno in un giornale. Se uno pensa di scrivere 500 pagine parte con un altro stato d'animo, come se le dico: "Venga qua che le devo parlare. Ho in mente di farle un discorso che riguarda tutta la vita" e allora la faccio accomodare con calma e parto chissà da cosa. Quando inizio ho già in mente un po' il tempo, e poi tutto il genere di discorso da fare.

**Questa collaborazione con il *Sole 24 ore* le è stata proposta oppure l'iniziativa è partita da lei?**

E sul domenicale che ha cambiato formato, è diventato più piccolo, e poi è cambiato il responsabile che si chiama Armando Massaretti che conoscevo, e mi ha chiesto se volevo garantire un certo numero di pezzi, ma io preferisco che quando mi viene da far qualcosa lo faccia. Sono in assoluta libertà.

**Beh, ricorda un po' un bel periodo di collaborazione tra cultura italiana e giornalismo di alcuni anni fa...**

Beh i pezzi di Manganelli sul *Messaggero* di Roma, gli *Improvvisi per macchina da scrivere*, sono tra le sue cose più belle, perché non sono come certi scritti che sono un po' oscuri, questi invece

proprio perché sapeva che doveva leggerlo un pubblico, diciamo così, medio, sono sempre puliti ma stravaganti e comici, buffi spesso, ma presentano delle idee che dicono delle enormi verità. Questi pezzi di giornale di Manganelli secondo me sono tra le cose più belle che ha scritto, proprio perché ha perso lo sperimentalismo degli anni Sessanta, dell'esperienza con il Gruppo 63 e ha guadagnato in lucidità, pulizia, acutezza, comicità. Sono molto più comici di tutti i suoi libri, che lo sono tutti leggermente, ma di un comico un po' sepolcrale.

**Mi sembra che *Centuria*[885] era nato per scrivere un testo in cento righe di una pagina, sulla scia degli scritti giornalistici.**

Sì, anche *Centuria* nasceva per scrivere un testo che stesse in una pagina. Il che sembra un artificio, in realtà è molto facile, se ci si pensa, perché se uno sa che l'onda deve durare tanto, lo sa sin dal principio, quindi non è che sia una grande acrobazia, però serve per contenere. E Manganelli secondo me riesce meglio nella cosa contenuta, che esprime il suo slancio inventivo... Perché gli slanci inventivi hanno una durata limitata, non si può tenere lo slancio per cinquecento pagine... e quindi sono cose che io trovo più straordinarie, ma anche memorabili. Ce ne sono di meravigliose.

**Progetti in corso?**

Mah, ho un progetto con il regista inglese Gilliam. Sa, Terry Gilliam dei Monty Python, che poi ha fatto dei film da solo con il suo nome... ma non so ancora se si realizzerà. È un'operazione avviata, vedremo. Il cinema è più complesso, non è come la letteratura, dipende dai soldi delle produzioni... è avviato ma non ci scommetterei più del dieci per cento... C'è un'altra cosa: ho cominciato a lavorare sull'Archivio dei filmini di famiglia qui di Bologna, ce ne sono dagli anni Trenta, quelle pellicole in otto millimetri che sono scomparse quando sono arrivate le cassette e poi il digitale. Dal Duemila in poi, chi aveva le vecchie pellicole, cominciava a non poterle vedere, e poi rischiava che si guastassero, allora questo archivio ha cominciato a raccoglierli e li trasferiva in digitale, restituendo un dvd, e teneva le pellicole. L'archivio è interessantissimo - ce ne sono altre succursali in altre città italiane - e contiene un materiale immenso, tanto che se ne potrebbe fare una ricerca sociologica. Ora noi cominciamo a fare dei finti documentari... Il loro progetto è quello di fare una biblioteca, con un archivio cartaceo pubblico da poter consultare. È interessante per il materiale di antropologia quotidiana, poiché ci sono migliaia e migliaia di compleanni, nascite, di matrimoni, di viaggi di nozze a Venezia, a Capri, nella riviera ligure, ché poi le mete sono sempre quelle. Migliaia di bimbi che soffiano le candeline in mille modi diversi, ma tutti con il papà e la mamma lì, meraviglioso! Da vederli è snervante un po'... E allora, ho prima fatto una cosa di dieci minuti sul mare d'inverno, e un altro, che ora è temporaneamente bloccato, sulle vacanze al mare: l'ho fatto

[885] GIORGIO MANGANELLI, *Centuria*, Milano, Adelphi, 1995.

utilizzando il materiale come fosse un documentario sugli aironi, invece è un documentario sugli umani; come gli uccelli vanno sul Nilo a riprodursi, questi vanno sulla riva del mare ad abbronzarsi.

**Questa delle vacanze al mare è una cosa che lei ripete spesso, perché evidentemente proprio non le piace...**

È una cosa che mi ha sempre colpito, perché nella nostra cultura attuale, di noi esseri umani di ora, che siamo nati quando le vacanze al mare erano già assodate, è considerata una cosa normale come il fatto che si dorma in un letto e mangi a tavola. La vacanza al mare è diventata una specie di obbligo e invece è un'invenzione, nella forma massiccia, degli anni Cinquanta. Negli anni Trenta aveva una forma più di gita che pochi facevano per questioni di salute. Poi la moda è cominciata per una pazzia, se lei ci pensa. Ricordo le case di villeggiatura di quando avevo vent'anni... tutte le ragazze che avevo volevano andare al mare! Sono esperienze terribili, la calca, il prendere il sole... e non si capisce perché.

**È la bellezza e la salute per tutti a buon mercato!**

Ma è così bella una donna chiara... Anche l'invenzione delle donne abbronzate è di cinquant'anni fa: è dagli anni Sessanta che hanno iniziato a mostrarsi abbronzate, ma da tremila anni non era così... Sarà sicuramente un momento passeggero, cambierà sicuramente, perché se lei pensa è una pazzia!

**Io vado in montagna da qualche anni oramai, quindi non so...**

Ah, che brava! Lì è tutta un'altra cosa. Io vado a camminare di pomeriggio, perché la mattina un po' lavoro, torno tardi la sera e delle volte non incontro anima viva...

Pero, con todo esto, me consuelo; porque, en fin, en cualquiera figura que haya sido, he quedado vencedor de mi enemigo.

Miguel De Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, II, XVI.

## BIBLIOGRAFIA

**Opere e saggi di Ermanno Cavazzoni**

ERMANNO CAVAZZONI, EMILIO MATTIOLI, *Marisa Bonazzi. Galleria Rinascita, 12 maggio 1969*, Modena, Galleria Rinascita, volantino, 1969.

ID., *Pazzi, mentecatti, furiosi, negli stati estensi tra età delle riforme e età napoleonica*, opuscolo, s.d.

ID., «Rosa Luxemburg e i problemi della letteratura», in *Settimana internazionale di studi marxisti: Il contributo di Rosa Luxemburg allo sviluppo del pensiero di Marx*, comunicazione, Reggio Emilia, 18-22 settembre 1973.

ID., *Guida alla lettura del quotidiano: lo studio dell'italiano in un corso di 150 ore*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1976.

ID., «Che dice la pioggerellina di marzo» in *Il cavallo di Troia*, n. 2, primavera (1982).

ID., *Archivi manicomiali in Emilia Romagna*, Milano, Franco Angeli, 1985.

ID., *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, antologia a cura di Eleonora Brondoni, Milano, Feltrinelli, 1986.

ID., «Postfazione» in ALBERTO OLIVO, *Ira fatale. L'autobiografia di un uxoricida*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

ID., «Un'ipotesi di fonte per la letteratura contemporanea: il manicomio», *Studi di Estetica*, 14/15 (1989), pp. 143–148.

ID., *Poesie terapeutiche*, Reggio Emilia, Università del Progetto Editore, 1991.

ID., *Le tentazioni di Girolamo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

ID., *I sette cuori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

ID., *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

ID., *Un anno di peccato. I sette vizi capitali*, Modena, Panini Franco Cosimo, 1993.

ID., *Vite brevi di idioti*, Milano, Feltrinelli, 1994.

ID., «Rivelazioni sui purgatori», *Il semplice*, n. 1(1995), Milano, Feltrinelli, pp. 25-29 [poi ristampato, San Marino, Aiep, 1996].

ID., «Appunti sulla questione del giudizio di E.C.», *Il semplice*, n. 1 (1995), Milano, Feltrinelli, pp. 137-140.

ID., «Discorsi di metodo», *Il semplice*, n. 1 (1995), Milano, Feltrinelli.

ID., *Il caso ritrovato e rifatto del vescovo matto*, testo teatrale, regia di ID. e Letizia Quintavalla, 1995.

ID., «Storia molto in breve riassunta dei monaci dei deserti di Siria (liberamente ispirato alla *Filotheos Istoria* di Teodoreto di Ciro)», *Il semplice*, n. 2 (1996), pp. 168-172.

ID., «La zucca di Teofilo Folengo: trasposizione di Ermanno Cavazzoni (dal *Baldus* di Teofilo Folengo, libro XXV)», *Il semplice*, n. 3 (1996), pp. 76-79, Milano, Feltrinelli.

ID., «Trascrizione notarile delle ultime 12 ore in cella di Girolamo Berti», *Il semplice*, n. 4 (1996), Milano, Feltrinelli.

ID., «Popolazioni poco umane», *Il semplice*, n. 4 (1996), Milano, Feltrinelli.

ID., «Viaggi alla superficie delle terre», *Il semplice*, n. 5 (1997), Milano, Feltrinelli.

ID., «Inferni, purgatori, paradisi immaginati e viaggi nell'aldilà», *Il semplice*, n. 6 (1997), Milano, Feltrinelli.

ID., «Discorsi di metodo», *Il semplice*, n. 6 (1997), Milano, Feltrinelli.

ID., MAURIZIO MAGGIANI, GIOVANNI ORELLI, LAURA PARIANI, CLAUDIO PIERSANTI, CLARA SERENI, EMILIO TADINI, *La coda dell'Idra. Vedi alla voce prosa. Inediti a confronti per un dibattito sulla narrativa*, Marcos y Marcos, 1996, allegato a *Idra O*, n. 14, Anno VII, (1996).

ID., *Il poema dei lunatici*, Milano, Feltrinelli, 1996 [ed. or. Torino, Bollati Boringhieri, 1987].

ID., «Storia di viaggio in India», *Il semplice*, n. 5 (1997), Milano, Feltrinelli.

ID., «Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni», intervista a cura di Luciano Nanni, *Parol-quaderni d'arte e di epistemologia*, n. 14 (1998), su http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm, [ultima consultazione 24 settembre 2011].

ID., *Cirenaica*, Torino, Einaudi, 1999.

ID., *Luigi Pulci e quattordici cantari*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2000.

ID., «Dossier Manganelli», *Il caffè illustrato*, n. 1, giugno-luglio 2001, pp. 32-55 [con scritti di Giorgio Manganelli, Lietta Manganelli e Michele Mari].

ID., «Gli scrittori perduti», *Voci delle pianure*, a cura di Peter Kuon con la collaborazione di Monica Bandella, [atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000], Firenze, Cesati, 2001, pp. 237-240.

ID., «Cinque risposte», *Il Verri*, n. 19, 2002.

ID., «Melonomantiche. La tecnica», in *Sillabe di Sibilla*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, [atti del convegno *Sillabe di Sibilla*, Capri, ottobre 2002] pp. 141-142.

ID., «Le piogge nel pineto», in *Oplepiana. Dizionario di letteratura potenziale*, a cura di Raffaele Aragona, Bologna, Zanichelli, 2002.

ID., «Franco Guerzoni nell'esistenza», in *Franco Guerzoni pitture volanti*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004, pp. 13-24.

ID., «Biblioteche infiammabili», ne *La biblioteca e l'immaginario*, Milano, Editrice Bibliografica, 2004, pp. 256-261.

ID., «Un país de lunáticos», *Intramuros*, n. 20 (2004), pp. 33-35.

ID., *Generazioni nove per due*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2005.

ID., «Il romanzo equivoco», in OPLEPO, *La biblioteca oplepiana*, Bologna, Zanichelli, 2005, (B. Op. 21), pp. 554-557.

ID., «Morti fortunati. Slittamento proverbiale», in *Oplepiana. Dizionario di letteratura potenziale*, a cura di Raffaele Aragona, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 147-149 e in OPLEPO, *La biblioteca oplepiana*, Bologna, Zanichelli, 2005, (B. Op. n. 21), pp. 521-535.

ID., «Testo senza titolo», *Il Verri*, n. 28 (2005), pp. 33-42 .

ID., «Manghiscoli», in *Oplepo*, *Chimere. Esercizi finzionari*, Bari, Ed. OPLEPO, 2006, (B.Op. n. 26), pp. 14-16, anche in http://www.oplepo.it/Chimere.html.

ID., «Postscriptum», in *Metamorphosen/Metamorfosi*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005, pp. 257-260.

ID., «Il grande limbo delle fantasticazioni», in *Letteratura come fantasticazione*, Lempeter, The Edwin Mellen Press, 2009, pp. 45-58 [atti di "Letteratura come fantasticazione", Leicester, 2-4 maggio 2007].

ID., «Elogio dei principianti», *Ágalma*, n. 14 (2007), pp. 8-12.

ID., *Storia naturale dei giganti*, Parma, Guanda, 2007.

ID., «Dell’uso dei numeri in letteratura», *Tèchne*, n. 17 (XXII), Campanotto Editore, 2008, ora «Consigli sull’uso dei numeri in letteratura», in *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 50-53.

ID., «L'impero telematico», *Riga*, n. 28 (2010), a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, pp. 11-14 [abstract/replica].

ID., «Consigli a rovescio», *L’Accalappiacani. Settemestrale di letteratura comparata al nulla*, Pavona, Derive Approdi, 2009, poi in «Consigli per incominciare», ne *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 29-35.

ID., *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009.

ID., «I pittori del Po», in *Civiltà dei fiumi*, con fotografie di Pepi Merisio, Roma, Ecra, 2009.

ID., «Prefazione», in LUDOVICO ARIOSTO, *Satire*, Milano, Rizzoli, 2009.

ID., «Postfazione», in FRANZ KAFKA, *Un artista del digiuno. Quattro storie*, Macerata, Quodlibet, 2009.

ID., «La duplicazione del mondo», *PAROL*, n. 19 (2009), pp. 124-132.

ID., *Gli scrittori inutili*, Parma, Guanda, 2010 [ed. or. Milano, Feltrinelli, 2002].

ID., «Ragguagli su Rameau nipote e sui personaggi de *Il nipote di Rameau*», in appendice a DENIS DIDEROT, *Il nipote di Rameau*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 141-163.

ID., «Purgatori del secolo XX», in FEDERICO FELLINI, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di ERMANNO CAVAZZONI, Macerata, Quodlibet, 2010.

ID., «Che cosa la letteratura ha imparato dai matti», in *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando,Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2010.

ID., *Guida gli animali fantastici*, Parma, Guanda, 2011.

ID., *Note e appunti sul rinomato scrittore Learco Pignagnoli e sui convegni che son stati fatti*, in Griselda on line, http://www.griseldaonline.it/pignagnoli_cavazzoni.html#ref1 [ultima consultazione 25 agosto 2011].

ID., «Riunione generale detta per ora: SPAZZAVENTO», *Griseldaonline*, www.griseldaonline.it, [ultima consultazione 22 Novembre 2011].

ID., «Gabinetto di poesia», *Il Sole 24 ore*, 26 giugno 2011.

ID., «Cronache di amore e guerra del 3001», *Il Sole 24 ore*, 17 luglio 2011.

**Opere e saggi di Ermanno Cavazzoni alias Ero Zoni**

ERO ZONI, «Riassunti di qualsiasi cosa», *Il semplice*, n. 2 (1996), Milano, Feltrinelli.

CAROLINA MELIK, RENZO BUTAZZI, «Letture dai manicomi filosofici», a cura di ERO ZONI, *Il semplice*, n. 4 (1996), Milano, Feltrinelli.

ERO ZONI, «Racconti brevi brevissimi e oltre», *Il semplice*, n. 5 (1997), Milano, Feltrinelli.

**Saggi, monografie, articoli su Ermanno Cavazzoni**

VIKTORIA ADAM, «Lo sfondo tragico del comico. La messinscena del riso nel *Poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni», in *Ridere in pianura. Le specie del comico nella letteratura e nel cinema: il filone emiliano-padano*, a cura di Gerhild Fuchs e Angelo Pagliardini, Pieterlen, Peter Lang, 2011 [atti del convegno di Innsbruck 28-29 maggio 2009].

ID., «"Siamo qui per dare spettacolo." Die (De-)Konstruktion des Welttheater-Topos in den Romanen Ermanno Cavazzonis», in *HeLix* n. 2 (2010), pp. 1-21.

EPIFANIO AJELLO, «Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni», in *Studi novecenteschi*, n. 81 (2011), pp.185-200.

SILVIA ALBANESE, «De consolatio litteraum», *Argonline.it*, 29 Ottobre 2009.

DOMINIQUE BUDOR, «En écoutant la voix des lunatiques...», *Chroniques italiennes*, n. 3-4, (2000).

MONICA CIPRIANO, «*Guazzabugli di pensieri*», *L'indice dei libri del mese*, 1 Aprile 2010.

ANTONIO FAETI, «Un'allegra brigata di santi in arrivo dal Medioevo», *Corriere della Sera*, 11 giugno 1993.

GERHILD FUCHS, «Il mondo sotto/sopra: caratteristiche in comune e legami con la tradizione letteraria in *Avventure di Guizzardi* (Celati) e *Il poema dei lunatici* (Cavazzoni)», atti del Convegno Università di Copenaghen, 2009, anche in *Riga OUT. Le strategie del comico. Gianni Celati & Co.*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi.

ID., «Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana (dalla Neoavanguardia agli anni Novanta)», in *Le specie del comico nella letteratura e nel cinema: il filone emiliano-padano*, atti del convegno di Innsbruck 28-29 maggio 2009.

ID., «Considerazioni spaziali sulle strade padane nella narrativa italiana contemporanea», ne *La libellula*, n. 2, (2010), Dicembre, pp. 35-45.

VALERIA GALBIATI, «Tra letteratura e cinema: Landolfi, Cavazzoni e Fellini», *Italianistica*, n. 3 (2009), Settembre/Dicembre.

ALESSANDRO GARIGLIANO, «Ermanno Cavazzoni, Il limbo delle fantasticazioni, Quodlibet compagnia Extra», *LiotroBlog.it*, 4 Dicembre 2009.

ANGELO GUGLIELMI, «La letteratura? È sempre un po' difettosa», *L'Unità*, 8 Giugno 2010.

BART JANSSEN, *Cavazzoni e l'ironia*, tesi di laurea in Lingue e letterature romanze, Università di Lovanio, 2002.

PAOLO MAURI, «Scrittori, editori e altra brutta gente», *Repubblica*, 10 Ottobre 2009.

FRANCO NASI, «Agiografie della pianura: *Vite brevi di idioti* di Ermanno Cavazzoni», in *Romance languages annual*, VIII (1996), Loyola University, Chicago, pp.245-253, anche in http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1996/Italian-html/Nasi,Franco.htm, [ultima consultazione 20 settembre 2011].

KORDULA OBERHAUSER, «Il paesaggio reale e fantastico nel *Poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni», in *Voci delle pianure*, a cura di Peter Kuon con la collaborazione di Monica Bandella, [atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000], Firenze, Cesati, 2001.

VALERIA OTTOLENGHI, critica a «Il caso ritrovato e rifatto del vescovo matto», *Hystrio. Trimestrale di arte e spettacolo*, n. 4 (1995).

PETER KUON, «La poetica del "Semplice": Celati & Co.», in *Voci delle pianure*, a cura di ID. con la collaborazione di Monica Bandella, [atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000], Firenze, Cesati, 2001.

PETER KUON, WITZEL HERMANN H., «Cavalieri, santi, lunatici, idioti... e scrittori inutili. A colloquio con Ermanno Cavazzoni», *Italienisch*, n. 38, (1997), pp. 5-20.

PETER KUON, MONICA BANDELLA, «Voci sparse. Frammenti di un dibattito», in *Voci delle pianure*, a cura di Peter Kuon con la collaborazione di Monica Bandella, [atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000], Firenze, Cesati, 2001.

KORDULA OBERHAUSER, «Il paesaggio reale e fantastico nel *Poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni», in *Voci delle pianure*, a cura di Peter Kuon e Monica Bandella, [atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000], Firenze, Cesati, 2001.

ERMANNO PACCAGNINI, «Il comico scrittore», *Giudizio Universale*, 18 Gennaio 2010.

MAGDA POLI, «Le seduzioni del falso vescovo», *Corriere della sera*, 9 aprile 1997.

ANTONIO PRUDENZANO, «Che bello perdersi nel *Limbo delle fantasticazioni* di Ermanno Cavazzoni», *Affari italiani*, 9 Novembre 2009.

SIRIANA SGAVICCHIA, «Paradossi post-moderni nella narrativa di Ermanno Cavazzoni», in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna 1968-2007*, a cura di Piero Pieri e Chiara Cretella, Bologna, Clueb, 2007, pp. 93-105.

*Voci delle pianure*, a cura di Peter Kuon con la collaborazione. di Monica Bandella, [atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000], Firenze, Cesati, 2001.

**Sulla letteratura contemporanea**

63/93. *Trent'anni di ricerca letteraria. Convegno di dibattito e di proposta*, Reggio Emilia, Elytra, 1995.

*Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2010.

ALBERTO ASOR ROSA, *Letteratura italiana Storia e geografia: 3. L'Età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989.

ID., *Novecento primo, secondo e terzo*, Firenze, Sansoni, 2004.

*Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna 1968-2007*, a cura di Piero Pieri e Chaira Cretella, Bologna, Clueb, 2007.

PAOLO ALBANI, *Le cerniere del colonello. Antologia degli scritti dell'Istituto di Protesi Letteraria*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991.

RAFFAELE ARAGONA, *La regola è questa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 24-27.

*Oplepiana*. *Dizionario di letteratura potenziale*, a cura di ID., Bologna, Zanichelli 2002.

MARIO BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007.

RENATO BARILLI *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000.

STEFANO BARTEZZAGHI, *Nella miniera di Alì Babà. Celati, Calvino e una rivista mai nata*, «Tuttolibri», 15 ottobre 1998.

ALFONSO BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007.

MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996

ID., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

ANNA BUSETTO VICARI, «*il Caffè* letterario e satirico» in RAFFAELE ARAGONA, *La regola è questa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 24-27.

ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.

REMO CESERANI *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

MARIA CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976 [nuova edizione *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 2001].
ID., «Neoavanguardia, Neosperimentalismo», ne *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 111-168.
MAURIZIO DARDANO, *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci, 2008.
GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1981.
PAOLO DI STEFANO, *Calvino. La rivista inesistente*, «Il Corriere della Sera», 30 giugno 1998, p.31,anche in http://archiviostorico.corriere.it/1998/giugno/30/CALVINO_rivista_inesistente_co_0_98063012908.shtml.
GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana IV. Il Novecento*, Milano, Einaudi, 1991.
ID., *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma- Bari, Laterza, 2010.
*Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2008.
GERHILD FUCHS, «La pianura, il silenzio, il vuoto, la morte: evoluzione di un motivo in Verso la foce di Gianni Celati e nei racconti di Daniele Benati», in *Voci delle pianure*, a cura di Peter Kuon con la collaborazione di Monica Bandella, [atti del Convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000], Firenze, Cesati, 2001.
ANGELO GUGLIELMI, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 2010.
PETER KUON, *L'Oulipo et les avant-gardes*, in *Oulipo-poétiques: actes du Colloque de Salzburg, 23-25 avril 1997*, édition par Peter Kuon en collaboration avec Monika Neuhofer, Tübingen, Narr, 1999.
FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
RAFFAELE MANICA, *La prosa nascosta: narrazioni del Novecento*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2002.
FRANCESCO MUZZIOLI, *Malerba: la materialità dell'immaginazione*, Roma, Bagatto Libri,1988.
ID., *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2008.
ID., *Le teorie letterarie contemporanee*, Roma, Carocci, 2001.
OPLEPO, *La biblioteca oplepiana*, Bologna, Zanichelli, 2005.
*Riga 14. Alì Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di Mario Barenghi e Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1998.
VITTORIO SPINAZZOLA, «I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila», *Tirature 1999*, a cura di ID. Milano, il Saggiatore / Fondazione Mondadori, 1999.
*Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, a cura di Filippo Bettini e Roberto Di Marco, Bologna, Synergon, 1993.
*Tirature 2004. Che fine ha fatto il postmoderno?*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore / Fondazione Mondadori, 2004.
*Tirature 2010. The New Italian Realism*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore / Fondazione Mondadori, 2010.
WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

**Studi su comico, carnevalesco, parodia, umorismo**

PAOLO ALBANI, «Delle correzioni che non finiscono mai e di alcune bizzarre riscritture», in *Griseldaonline*, 19 gennaio 2007, http://www.griseldaonline.it/percorsi/6albani_print.htm.

GIULIO ALMANSI, GUIDO FINK, *Parodia come letteratura letteratura come parodia*, Milano, Bompiani, 1976.

MICHAIL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979. [ed. or. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja Kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Mosca, 1965].

ID., *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001.

HENRI BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Feltrinelli, 2001.

MASSIMO BONAFIN, «Spigolature in margine alla ricezione italiana dell'opera di Michail M. Bachtin», *Lingua e letteratura*, n. 14 (1998), 30/31, pp. 149-54.

ID., *Contesti della parodia*, Torino, UTET, 2001.

ID., «Il racconto», in *La circolazione del testo*, vol. II, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. *II. Il Medioevo volgare*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 433-462.

ID.,«Il Voyage de Charlemagne e il riso», in *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales, Études publiées par J.-Cl. Mühlethaler, A. Corbellari, B. Wahlen, Paris, Champion*, 2003, pp. 17-29

ID.,«Tricksters medievali, archetipi culturali e applicazioni letterarie», in *Il personaggio in letteratura*, a cura di Maria Teresa Chialant, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, pp. 113-22.

ID., «Osceno, risibile, sacro: Iambe / Baubò, Hathor, Ame-no-Uzume e le altre», *L'immagine riflessa*, n. 14 (2005), Alessandria, Edizioni dell'Orso.

ID., «Il complotto della volpe (e della donnola), ovvero: la retorica del *trickster*», in *Le voci del Medioevo. Testi, immagini, tradizioni*, a cura di Nicolò Pasero e Sonia Maura Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

ID., GILDA POLICASTRO, «Premessa», *Moderna*, VI (2004), pp. 151-157.

MIRELLA BILLI, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Napoli, Liguori, 1993.

ANDRÉ BRETON, *Antologia dello humour nero*, trad. it. a cura di M. Rossetti e I. Simonis, Torino, Einaudi, 1970 [ed. or. *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Édition du Sagittaire, 1940].

PIERO CAMPORESI, *Il paese della fame*, Bologna, 1978.

ID., *La maschera di Bertoldo*, nuova ed. rivista e aumentata, Milano, Garzanti, 1993.

*Canto e controcanto:la parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*, a cura di Rita Verderame e Manuela Spina, Catania, CUECM, 2007.

FABIO CECCARELLI, *Sorriso e riso*, Torino, Einaudi, 1988.

GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi 2001.

VINCENZO CERAMI, *La comicità*, in *Consigli a un giovane scrittore*, Torino, Einaudi, 1996.

PAOLO CHIRUMBOLO, «*Funzione del riso, mondo rovesciati e folklore: per un'analisi del rapporto tra cultura alta e cultura bassa ne Il nome della rosa*», *Rivista di studi italiani*, n.1, (2002) giugno, University of Toronto, Department of Italian Studies, pp. 261-280.

PIETRO CLEMENTE, *Idee del Carnevale*, *Il linguaggio il corpo la festa: per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 11-35.

GIUSEPPE COCCHIARA, *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Torino, Boringhieri, 1980.

ANDREA CORTELLESSA, «Landolfi 1929-1937: sistema della parodia e dialettica del luogo comune», in *Moderna*, VI (2004), pp. 41-64.
FAUSTO CURI, *Parodia e utopia*, Napoli, Liguori, 1987.
*Dialettiche della Parodia*, *L'immagine riflessa*, N.S. I (1992), n. 1, Genova, Edizioni dell'Orso.
*Dialettiche della parodia*, a cura di Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.
UMBERTO ECO, «Il comico e la regola», *Alfabeta 1979-1988*, a cura di Rossana Bessaglia, Maurizio Ferrari, Carlo Formenti, Clelia Martignoni, Milano, Bompiani, 1996, pp. 133-42.
ID., «The Frames of comic freedom», in *Carnival!*, New York, Mouton Publishers, 1984, pp. 1-9.
ID., *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007.
*Faceres. Maschere lignee del Carnevale di Fassa*, a cura di Fabio Chiocchetti, catalogo della Mostra a San Giovanni –Vigo di Fassa, Istituto Culturale Ladino, 15 luglio – 6 agosto; Campitello di Fassa, Sala Consiliare, 12 agosto – 6 settembre 1988.
GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Milano, Rizzoli, 1994 [1ª ed. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1975].
ID., *L'umorismo*, in *Opere*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1985, vol. X.
GÉRARD GENETTE, *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche, 1981 [ed. or. *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979].
ID., *Palinsesti La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 [ed. or. *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982].
SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, «Grammaire de la parodie», in *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, VI (1969).
WIDO HEMPEL, «Parodie, Travesti und Pastiche», *Germanische Romastiche Monatschrift*, 1965.
LINDA HUTCHEON, «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, n. 36 (1978), pp. 467-77.
ID., «Parody without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody», *Canadian Review of Contemporary Literature*, 5, 2 (1978), pp. 201-11.
ID., «Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46 (1981), pp.140-155.
ID., *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen, 1985.
ID., «The Politics of Postmodern Parody», *Intertextuality*, Berlin, Ed. Heinrich F. Plett de Gruyter, 1991, pp. 225-36.
ID., «L'estensione pragmatica della parodia», *L'immagine riflessa* N. S. I (1992), n.1, Genova, Edizioni dell'Orso.
*Intertestualità*, a cura di Massimo Bonafin, Genova, Il Melangolo, 1986.
*Il comico nella letteratura italiana*, a cura Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005.
STEFANO LAZZARIN, «*Centuria*. Le sorti del fantastico nel Novecento», *Studi novecenteschi*, 53(1997) XXIV, pp. 97-146.
SILVIA LONGHI, GUGLIELMO GORNI, «La parodia», in *Letteratura italiana*, vol. V, *Le questioni*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986.
EDITH KERN, *The Absolut Comic*, New York, Columbia University Press, 1980.
HERMAN KOHLER, «Die Parodie», *Glotta*, n. 35 (1956)

ERNST KRIS, *Ricerche Psicanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1988 [1ª ed. it. Torino, Einaudi, 1967 ].
GRAZIA MENECHELLA, «Scritture, riscritture, letture e riletture», ne *Il felice vanverare: ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo, 2002.
LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977 [ed. or. *Le comique du discours*, Bruxelles, Editions de l' Université de Bruxelles, 1974].
NUNZIA PALMIERI, voce "comico" nel glossario di *Anni Settanta*, catalogo mostra triennale Milano 2007, a cura di Marco Belpoliti.
LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti, 1994 [1ª ed. Lanciano, Cararra Editore, 1908]
ARMANDO PLEBE, *La nascita del comico*, Bari, Laterza, 1956.
GILDA POLICASTRO, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini, 2005.
CESARE POPPI, «Introduzione», in *Faceres. Maschere lignee del Carnevale di Fassa*, a cura di Fabio Chiocchetti, catalogo della Mostra a San Giovanni –Vigo di Fassa, Istituto Culturale Ladino, 15 luglio-6 agosto; Campitello di Fassa, Sala Consiliare, 12 agosto – 6 settembre 1988.
ID., «Il bello, il brutto, il cattivo. Elementi di analisi simbolica ed estetica delle maschere della Val di Fassa», in *Faceres. Maschere lignee del Carnevale di Fassa*, a cura di Fabio Chiocchetti, catalogo della Mostra a San Giovanni –Vigo di Fassa, Istituto Culturale Ladino, 15 luglio-6 agosto; Campitello di Fassa, Sala Consiliare, 12 agosto – 6 settembre 1988.
VLADIMIR JACOVLEVIč PROPP, *Il riso rituale nel folklore*, in *Edipo alla luce del folklore*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 41-81.
ID., *Comicità e riso*, Torino, Einaudi, 1988.
*Ridere in pianura. Le specie del comico nella letteratura e nel cinema: il filone emiliano-padano*, a cura di Gerhild Fuchs e Angelo Pagliardini, Pieterlen, Peter Lang, 2011 [atti del convegno di Innsbruck 28-29 maggio 2009].
MARGARET ROSE, *Parody. Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, Croom Helm, 1979.
ID., «Les Mots et les Mots: la funzione della parodia nel nostro episteme», in *Dialettiche della Parodia, L'immagine riflessa*, N.S. I (1992), n. 1, Genova, Edizioni dell'Orso.
ID., *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
LAURA SALMON, *L'atteso e l'inatteso. Per un approccio tassonomico al rapporto testo/interpretazione*, ne *Il lettore e il senso*, a cura di F. Frasnedi, L. Salmon, Bologna, Clueb, 1999, pp. 91-106.
ID., «L'antiparodia ovvero dal mondo alla rovescia all'eversione umoristica. Un approccio interdisciplinare», *Moderna*, VI (2004), pp. 13-29.
GIULIO CESARE SCALIGERO, *Poetices libri septem*, Liber I, caput XLII, *Parodia*, [Genève], Antoine Vincent, 1561.
CARLO SINI, *Il comico e la vita*, Milano, Jaca book, 2003.
CARLO SINI, *Il comico*, dizionario a cura di ID., Milano, Jaca book, 2002.
GIOVANNI SINICROPI, «La struttura della parodia; ovvero Bradamante in Arli», in *Strumenti critici*, XV (1981), 45, pp. 232-251.

HERBERT SPENCER, «The physiology of laughter», *Macmillan's Magazine*, march, 1860.

GINO TELLINI, *Rifare il verso*, Milano, Mondadori, 2008.

*Tirature ’96. Comicità, umorismo, satira, parodia: la voglia di ridere degli italiani*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, anche in http://books.google.com.

JURIJ TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*, introduzione di Viktor Šklovskij, Bari, Dedalo, 1968 [ed. or. *Archaisty j novàtory*, Leningrad, Priboj, 1929], anche in http://books.google.com.

ID., *Dostoevskij e Gogol’ Per una teoria della parodia* [ed. or. *Dostoevskii i Gogol': k teorii parodii.* Petrograd, 1921], in ID., *Avanguardia e tradizione*, a cura di M. Marzaduri, S. Leone, V. Šklovskij, Bari, Dedalo, 1968.

ID., «Destruction, parodie», trad. fr. a cura di L. Denis, *Change*, n. 2 (1969) [ed. or. 1921].

ID., «Sulla parodia», a cura e con una nota di Maria di Salvo, in *Dialettiche della Parodia*, *L’immagine riflessa*, N.S. I (1992), n. 1, Genova, Edizioni dell’Orso, pp. 25-47 [ed. or. *O parodii*, in *Poetika. Istorjia litteratury. Kino*, Mosca, 1929].

**Studi critici**

ERICH AUERBACH, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975. [1ª ed. it].

MICHAIL BACHTIN, VALENTIN VOLOSINOV, *Marxismo e filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*, a cura di Augusto Ponzio, Lecce, Manni, 1999.

MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001 [1ª ed. it. Torino, Einaudi, 1979].

ID., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002 [1ª ed. it. Torino, Einaudi, 1968].

ID., *Linguaggio e scrittura*, traduzione di Luciano Ponzio, Roma, Meltemi, 2004.

WALTER BENJAMIN, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 [ed. or. *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000].

ANDREA BERNARDELLI, «Il concetto di intertestualità», in *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi, 2010, anche in http://books.google.com.

CORRADO BOLOGNA, *La macchina del «Furioso». Lettura dell’«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998.

ID., «Figure dell’autore nel Medioevo romanzo», in PIERO BOITANI, MARIO MANCINI, ALBERTO VARVARO, *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. I, *La produzione del testo*, vol. I, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 339-386.

ID., «“Quiero imitar [...] al valiente Don Roldán” Metamorfosi del cavaliere da Ariosto a Cervantes» in *L’Italia letteraria e l’Europa. II. Dal Rinascimento all’Illuminismo*, atti del Convegno di Aosta, 7-9 novembre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 87-129.

ID., «La mano en la mejilla», *Criticón*, n. 87-89 (2003), pp. 79-96, anche in http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/2003.htm.

ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

ID., *Saggi 1945-1985*, I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

ID.,*“Orlando Furioso” di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 2002. ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 2011.

LANFRANCO CARETTI, *Introduzione a Ludovico Ariosto*, in *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954 [poi in *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961], ora in *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1992.

STEFANO CARRAI, «Morgante di Luigi Pulci», in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, I, a cura di A. A. Rosa Torino, Einaudi, 1992.

REMO CESERANI, «Studi ariosteschi», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLIII, fasc. 482 (1976), pp. 243-295.

ID., «Due modelli culturali e narrativi nell’Orlando Furioso», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXI (1984).

JACQUELINE CHAMPEAUX, «Introduction», in *Fortuna. Recherches sur le culte de la fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César*, Rome, École française de Rome, 1982.

MANUEL CRIADO DE VAL, «Don Quijote como diálogo», *Anales cervantinos*, V, 1955, 56, pp.183-208.

BENEDETTO CROCE, «Ludovico Ariosto», *La Critica*, XIV, 2, 20 marzo 1918, poi in *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1920, poi ristampato in ID., *Ludovico Ariosto*, Bari, Laterza, 1963; cfr. anche ID., *Ariosto*, Milano, Adelphi, 1991.

DANIELA DELCORNO BRANCA, *L’Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973.

LAURA FORTINI «Ariosto lettore di storie ferraresi», in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d’autore*, numero monografico di *Studi e (testi) italiani*, a cura di Emilio Russo, semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma La Sapienza, 2000, pp. 147-170.

MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967.

ID., *L’archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.

ID., *Storia della follia nell’età classica*, Milano, BUR, 1998.

NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969 [ed.or. *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957].

GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto.* Torino, Einaudi, 1976 [ed. or. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972].

ID., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 [trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989].

E. MICHAEL GERLI, *Refiguring authority: reading, writing and rewriting in Cervantes*, The University Press of Kentucky, 1995, anche in http://books.google.com/.

*Il tema della fortuna nella letteratura francese e italiana del rinascimento. Studi in memoria di Enzo Giudici*, Firenze, Olschki, 1990.

STEFANO JOSSA, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.

*Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, a cura di Cesare Segre, Atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974, Milano, Feltrinelli, 1976.

CLAUDE KAPPLER, *Monstres démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980.

GIOVANNI PAOLO MAGGIONI, «Dalla prima alla seconda redazione della *Legenda Aurea*. Particolarità e anomalie nella tradizione manoscritta delle compilazioni medievali», in Filologia Mediolatina, II (1995), pp. 259-278.

ID., *Ricerche sulla composizione e sulla trasmissione della* Legenda Aurea, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1995.

ID., «La trasmissione dei leggendari abbreviati del XIII secolo», in Filologia Mediolatina, IX (2002), pp. 87-108.

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN «Introducción» a *El* Quijote *en ciernes y las fases de elaboración textual*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1990, pp. 7-21.

ENZO MELANDRI, *La linea e il circolo: studio logico filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet, 2004.

*Mimesis. L'eredità di Auerbach. Quaderni del circolo filologico padovano*, n. 23, Padova, Esedra, 2009.

BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1992

ID., *Le figure retoriche. Effetti speciali della lingua*, Milano, Bompiani, 1993.

GIUSEPPE MUCCIARELLI, GIORGIO GELANI, *Quando il pensiero sbaglia. La fallacia tra psicologia e scienza*, Torino, UTET, 2002

M. A. ROCA MUSSONS, «Don Quijote y sus espejos», in *Follia, follie*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2006.

CHAÏM PERELMAN, LUCIE OLBRECHTS TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, Torino, Einaudi, 1976 [ed.or. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958].

AUGUSTO PONZIO, *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo, 1980, anche in http://books.google.it/.

VLADIMIR JACOVLEVIč PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000 [1ª ed. it. Torino Einaudi, 1966].

PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, a cura di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975 [2ª ed. corretta e accresciuta *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studi*, Firenze, Sansoni, 1900, anche su www.archive.org].

OLIVIER REBOUL, *Introduzione alla retorica*, Bologna, Il mulino, 2008.

AUGUSTÍN REDONDO, «Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el Quijote», *Bulletin Hispanique*, LXXX (1978),pp. 39-70, ora anche in Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/redondo.htm.

CESARE SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

ID., *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1976.

ID., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

LEO SPITZER «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955 (1948), pp. 135-187, anche in Centro Virtual Cervantes del Instituto Cervantes, www.cervantes.es.

ID., *Cinque saggi di ispanistica*, a cura di Giovanni Maria Bertini, Torino, Giappichelli, 1962.

LEO SPITZER, *Critica stilistica e semantica storica*, Roma-Bari, Laterza, 1966 [ed. or. *Stilstudien*, München, Hueber, 1928].

ID., *La lingua italiana del dialogo*, a cura di Claudia Caffi e Cesare Segre, Milano, Il Saggiatore, 2007 [ed. or. *Italienische Umgangssprache*, Bonn/Leipzig, Kurt Schroeder, 1922].
TZVETAN TODOROV, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi, 1965.
SERGIO ZATTI «L'inchiesta, e alcune considerazioni sulla forma del *Furioso*», *MLN*, vol. 103, n. 1, *Italian Issue: Perspectives on Ariosto's Orlando Furioso* (1988) Jan., John Hopkins University Press, pp. 1-30.
ID., *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

**Sitografia**

ARMANDO ADOLGISO, «Enterprise Ermanno Cavazzoni. Voci e pensieri dallo spazio», http://www.adolgiso.it/enterprise/ermanno_cavazzoni.asp, [ultima visita 4 agosto 2011].
PAOLO ALBANI, «Il gioco letterario tra accademici Informi, Patafisici ed Oulipisti italiani. L'esperienza dell'istituto di Protesi Letteraria», http://www.paoloalbani.it/Protesi.html, [ultima visita 4 agosto 2011].
Associazione Italiana per lo Studio della Santità, dei Culti e dell'Agiografia, http://www.aissca.it/aissca/index.html.
ERMANNO CAVAZZONI, «Storia naturale dei giganti», intervista nel programma *Fahrenheit* di Rai Radio Tre 9 agosto 2007, http://www.radio.rai.it/radio3/fahrenheit/archivio.cfm#.
ID., «Intervista», a cura di Gisela Scerman, in http://gisy79.blogspot.com/2007/11/intervista-ad-ermanno-cavazzoni.html.
ID., «Le donne i cavalier l'arme gli amori», intervista nel programma *Fahrenheit* di Rai Radio Tre, 9 luglio 2008, http://www.radio.rai.it/radio3/fahrenheit/archivio.cfm#.
ID., «Lezione di Ermanno», lezione tenuta presso l'Aula Magna di Modena il 21 febbraio 2009, ora in http://wn.com/Ermanno_Cavazzoni [ultima visita 4 agosto 2011].
ID., «Il limbo delle fantasticazioni», intervista nel programma *Fahrenheit* di Rai Radio Tre, 29 ottobre 2009, http://www.radio.rai.it/radio3/fahrenheit/archivio.cfm#.
ID., «Intervista», http://www.scrittoriperunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=212¤tId=15 [ultima visita 4 agosto 2011].
ID., «Che cosa la letteratura ha imparato dai matti», *Nazione Indiana*, saggio tratto dal volume *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Waler Nardon, Stefano Zangrando, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2010; anche in http://www.nazioneindiana.com/2010/03/30/che-cosa-la-letteratura-ha-imparato-dai-matti/ [ultima visita 4 agosto 2011].
GIANNI CELATI, MASSIMO RIZZANTE, «Dialogo sulla fantasia con Massimo Rizzante. Dialogo tenuto nel maggio 2005 all'Università di Trento e rivisto dagli autori nel maggio 2006», http://www.griseldaonline.it/percorsi/7celati_print.htm, 20 maggio 2008.
NICOLA GAIARIN, «Schizoanalisi di Calvino», http://www.eseresi.it/calvino/calvino3.htm [ultima visita 3 agosto 2011].
ERMANNO PACCAGNINI, «Il comico scrittore. Recensione a *Il limbo delle fantasticazioni* di Ermanno Cavazzoni», http://www.giudiziouniversale.it/category/firme/ermanno-paccagnini, [ultima visita 25 ottobre 2011]
ALBERTO SEBASTIANI, «Modelli reali o presunti. Calvino nella letteratura contemporanea»,

http://www.griseldaonline.it/percorsi/annizero/sebastiani.htm, 13 gennaio 2010.

**Video**

GIANNI CELATI, *Strada provinciale delle anime*, Bologna, Pierrot e la Rosa, 1991.
GIANNI CELATI, *Il mondo di Luigi Ghirri*, Milano, Fandango libri, 2011.
GIANNI CELATI, *Case sparse- visioni di case che crollano*, Milano, Fandango libri, 2011.

**Altre opere citate**

LEON BATTISTA ALBERTI, *Intercenali inedite*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Sansoni, 1965.
DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, edizione critica a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007.
LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960 [riporta il testo del 1532 con varianti delle edizioni 1516 e 1421].
ID., *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, presentazione di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1992.
ID., *Satire*, in *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
ID., *Orlando Furioso*, cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 2001.
ARISTOTELE, *Retorica*, in *Opere. Retorica Poetica*, a cura di A. Plebe, Laterza, Roma- Bari 1984.
ID., *Topici*, in *Opere. Topici. Confutazioni sofistiche*, a cura di G. Colli, Roma-Bari, Laterza, 1990.
ID., *Confutazioni sofistiche*, in *Opere. Topici. Confutazioni sofistiche*, a cura di G. Colli, Roma-Bari, Laterza, 1990, anche in http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/sophistical/.
ID., *Poetica*, a cura di Andrea Barabino, Milano, Mondadori, 1999.
ATANASIO, *Vita di Antonio*, testo critico e commento a cura di G. J. M. Bartelink, traduzione dalla versione anonima latina di Pietro Citati e Salvatore Lilla, Milano, Mondadori, 1991.
GIAMBATTISTA BASILE, *Il racconto dei racconti ovvero il trattenimento dei piccoli*, trad. it. a cura di Ruggero Guarini, Milano, Adelphi, 2010 [tit. or. *Lu cunto de li cunti overo lo trettenemiento de' peccerille*].
GREGORY BATESON, *The Rule of Humor in Human Communication*, in *Cybernetics*, a cura di H. Von Foerster, New York, Macy Foundation, 1953, ora in «Il ruolo dell'umorismo nella comunicazione umana» , *aut aut*, n. 282, 1997, pp. 4-52.
DANIELE BENATI, «Fortunato o sfortunato? di Learco Pignagnoli», *Il semplice* (1995) n. 1, p. 165.
ID., *Silenzio in Emilia*, Macerata, Quodlibet, 2009.
DANIELA BINI, «Il tramonto della luna», *Rivista di Letteratura Italiana*, anno XVI, n. 2, (1998) dicembre.
MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando Innamorato*, rist. riveduta a cura di Aldo Scaglione, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1966.
ITALO CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.
ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
ID., «Perec, gnomo e cabalista», in *Repubblica*, 6 marzo 1982.
ID., «Comment j'ai écrit un de mes livres», *Actes sémiotiques - Documents*, 1984.
ID., «Nota a *Comiche* di Gianni Celati», *Riga* n. 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2010.
«Catalogo delle prose secondo la specie», *Il semplice*, n. 2 (1996), pp. 9-11.

GIANNI CELATI, ALESSANDRO BOSCO, «Dialogo sulla comicità», in *Ridere in pianura. Le specie del comico nella letteratura e nel cinema: il filone emiliano-padano*, a cura di Gerhild Fuchs e Angelo Pagliardini, Pieterlen, Peter Lang, 2011 [atti del convegno di Innsbruck 28-29 maggio 2009] .
GIANNI CELATI, *Comiche*, Torino Einaudi, 1971.
ID., *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985.
ID., *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987.
ID., *La farsa dei Tre Clandestini*, Bologna, Baskerville, 1987.
ID., «Commenti su un teatro naturale di immagini», *Il profilo delle nuvole*, a cura di Luigi Ghirri, Milano, Feltrinelli, 1989.
ID., *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli 1989.
ID., *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989.
ID., «Finzioni a cui credere, un esempio» in *Paesaggio italiano* a cura di Luigi Ghirri, Milano, Electa, 1989, pp. 32-33.
ID., *Soglia per Luigi Ghirri: come pensare per immagini* in *Luigi Ghirri, Vista con camera: 200 fotografie in Emilia Romagna*, a cura di Paola Ghirri e Ennery Tammarelli, Milano, Federico Motta, 1992.
ID., *Le avventure di Guizzardi* [Torino, Einaudi 1972], Milano, Feltrinelli,1994.
ID., *L'Orlando Innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994.
ID., *Lunario del paradiso* [Torino, Einaudi, 1978], Feltrinelli,1996.
ID., *Recita dell'attore Attilio Vecchiatto al teatro di Rio Saliceto*, Milano, Feltrinelli 1996.
ID., *La banda dei sospiri* [Torino, Einaudi, 1976], Feltrinelli, 1998.
ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* [Torino, Einaudi, 1975], Torino, Einaudi, 2001.
ID., *Cinema naturale*, Milano, Feltrinelli, 2001.
ID., *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 2002.
ID., *Fata Morgana*, Milano, Feltrinelli, 2005.
ID., *Vite di pascolanti*, Roma, Nottetempo, 2006.
ID., *Alice disambientata*, Firenze, Le lettere, 2007.
ID., *Avventure in Africa*, Milano, Feltrinelli, 2008.
ID., *Costumi degli italiani 1. Un eroe moderno*, Macerata, Quodlibet, 2008.
ID., *Costumi degli italiani 1. Il benessere arriva in casa Pucci*, Macerata, Quodlibet, 2008.
ID., «Lo spirito della novella» in *Griseldaonline. Una rivista letteraria nell'era digitale*, a cura di Elisabetta Menetti, Bologna, Archetipolibri, 2008.
ID., *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna*, Milano, Feltrinelli, 2010.
ID., «Riscrivere, ri-raccontare, tradurre», conversazione con Marianne Schneider, *Riga*, n. 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 45.
ID., «Comiche», versione 1972-1973, *Riga*, n. 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 66.
ID., «Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo», *Riga*, n. 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 126.

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Luis Andres Murillo, Madrid, Castalia, 1987 [trad. it. *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di L. Falcone, Milano, Garzanti, 2009].

ID., *El licenciado Vidriera*, in *Novelas ejemplares*, vol. I, Madrid, Espasa clásicos castellanos, 2010 [trad. it. *Novelle esemplari*, Torino, Einaudi, 2002].

DANIIL CHARMS, *Disastri*, trad. a cura di Paolo Nori, Torino, Einaudi, 2003.

ID., *Casi*, Milano, Adelphi, 2009.

CHRÉTIEN DE TROYES, *I romanzi cortesi*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Milano, Mondadori, 2011.

CICERONE, *Della divinazione*, trad.it. a cura di Sebastiano Timpanaro, Milano, 1988.

FRANCESCO CIECO DA FERRARA, *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara esposte ed illustrate*, a cura di Giuseppe Rua, Torino, Loescher, 1888.

ID., *Sulle tristezze e i ragionamenti*, Macerata, Quodlibet, 2008.

ID., *Autobiografia della mia infanzia*, Milano, Topipittori, 2010.

ID., *Operette ipotetiche*, Macerata, Quodlibet, 2010.

MARCO CODEBÒ, «*Cervantes in Celati: doppio parodico e comicità nei* Narratori delle Pianure *e nei* Costumi degli italiani» [atti del Convegno internazionale Università di Copenaghen 2009], ora in *Riga OUT. Le strategie del comico. Gianni Celati & Co.*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi.

GIANFRANCO CONTINI, «Come lavorava l'Ariosto», *Meridiano di Roma*, 18 luglio 1937 [poi in *Esercizî di lettura*, Milano, Parenti, 1939], ora in *Antologia della critica letteraria*, a cura di Giuseppe Petronio, Bari, Laterza, 1966, pp. 27-38.

MARIA CORTI, «Modelli e antimodelli nella cultura medievale», *Strumenti critici*, n. 12 (1978), 35, p.17.

GIUSEPPE DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell' Orlando Furioso*, Firenze, Olschki, 1984.

SILVIO D'ARZO, *Casa d'altri e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1980.

JOSEPH OCTAVE DELEPIERRE, *Essai sur la parodie chez le Grecs, le Romaines et les modernes*, London, Trübner, 1870.

ANTONIO DELFINI, *Diari (1927-1961)*, Torino, Einaudi, 1962.

ID., *Il ricordo della basca*, Milano, Garzanti, 1992.

ID., *Poesie della fine del mondo e poesie escluse*, Macerata, Quodlibet, 1995.

UMBERTO ECO, *Elogio di Franti*, in *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 85-96.

ID., *Il nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

ANNA FATTORI, «I microgrammi di Robert Walser», *Scrittura*, 85 (1993), pp. 27-36.

TEOFILO FOLENGO, *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, Torino, UTET, 2006.

PAUL FOURNEL, JACQUES ROUBAUD, *L'Hotel de Sens*, ne *La bibliothèque oulipienne*, vol. I, Paris, Éditions Seghers.

SIGMUND FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

ID., *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

LUIGI GHIRRI, «Una carezza al mondo», *Riga*, n. 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 176.

CARLO GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi, 1999.
GIULIANO GRAMIGNA, «Serio, serissimo, del tutto comico», *Riga* n. 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 173.
THOMAS HOBBES, *De homine*, trad. it a cura di Arrigo Pacchi, Bari, Laterza, 1984.
GIULIO IACOLI, «Irridendo le patologie della vita associata: da Celati al "passaggio a Nord-Ovest" di Nori e Colagrande», [atti del Convegno internazionale Università di Copenaghen, 2009], ora in *Riga OUT. Le strategie del comico. Gianni Celati & co.*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi.
*Il lettore e il senso*, a cura di Fabrizio Frasnedi e Laura Salmon[atti del Convegno a Eremo di Monte Giove, Centro studi Itinerari e incontri, 29-30 aprile-1 maggio 1995], Bologna, Clueb, 1999.
MARZIANO GUGLIELMINETTI, «Introduzione» in *Libro piccolo di meraviglie di Jacopo da Sanseverino*, Milano, Serra e Riva Editori, 1985.
IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Bovarone, Torino, Einaudi, 1995.
JACOPO DA SANSEVERINO, *Libro piccolo di meraviglie*, a cura di Marziano Guglielminetti, Milano, Serra e Riva Editori, 1985.
JACQUES JOUET, *Poèmes de métro*, Paris, P.O.L, 2000.
JULIA KRISTEVA, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, n. 239, (1967) aprile, pp. 438-465.
PETER KUON, «Narratori delle pianure», *Italienisch*, n. 1 (2000), Maggio.
*La navigazione di San Brandano*, a cura di Alberto Magnani, Palermo, Sellerio, 1992.
*La navigazione di San Brandano*, a cura di Elena Percivaldi, Rimini, Il Cerchio, 2008.
ANNA LANGHORN, «Il tempo sospeso. L'esperienza del tempo nella trilogia padana di Gianni Celati», *Riga*, n. 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 286.
*Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di Laura Rorato e Marina Spunta, Lempeter, Edwin Mellen Press, 2009.
*Liber monstrorum*, a cura di Franco Porsia, Bari, Dedalo, 1976 anche in http://books.google.com.
*Liber monstrorum de diversis generibus. Il libro delle mirabili difformità*, a cura di Corrado Bologna, Milano, 1977.
TITO LIVIO, *Ab urbe condita libri*, a cura di W. Weissenborn - M. Müller, II voll., Stuttgart, 1959. LUIGI MARIA LOMBARDI SATRIANI, *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Milano, Rizzoli, 1997.
JURIJ MICHAJLOVIČ LOTMAN, «Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)» *Strumenti critici*, 42-43 (1980), pp. 372-416.
ID., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1980 [1ª ed. it. Milano, Mursia, 1972].
ID., *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Parma, Pratiche, 1980.
ID., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 2001 [1ª ed. it. Milano, Bompiani, 1975].
RAFFAELE MANICA, «Celati, la follia serena», in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni, 1993.
LUIGI MALERBA, *Il pataffio*, Torino, Einaudi, 1985.
ID., *Il serpente*, Milano, Mondadori, 1989.
ID., *Avventure*, Bologna, Il Mulino, 1997.

GIORGIO MANGANELLI, «Elogio dello scrivere oscuro», ne *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 36-39.
ID., *Centuria*, Milano, Adelphi, 1995.
ID., *UFO e altri oggetti non identificati. 1972-1990*, a cura di Graziella Pulce, postfazione di Raffaele Manica, Roma, Quiritta, 2003.
ID., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004.
ID., «La tesi di laurea», *L'Espresso*, 5 luglio 1977, ora in *Mammifero italiano*, Milano, Adelphi, 2007.
ID., Pinocchio: un libro parallelo, Milano, Adelphi, 2007.
ID., *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 2011[ 1ª ed. Milano, Adelphi, 1964].
LIETTA MANGANELLI, *Album fotografico di Giorgio Manganelli. Racconto biografico*, Macerata, Quodlibet, 2010.
ID, *Mio padre non solo era inutile, ma anche dannoso*, intervista a cura di Ugo Cornia, in. GIORGIO MANGANELLI *Il delitto rende ma è difficile*, Milano, Comix, 1997, pp. 209-217.
PIERRE DE MARIVAUX, *Télémaque travesti*, introduction par F. Deloffre, Gèneve, Droz, 1956.
*Le roman de Tristan en prose*, publié sous la direction de PHILIPPE MÉNARD edité par Danielle Queruel e Monique Santucci, Genève, Droz, (1987–1997), 9 voll. [translated into modern French (1990–99), Toulouse, Edition Universitaires du Sud].
PAOLO MAURI, «Celati, un mondo di strambi e di lunatici», *Riga*, n. 28, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 228.
ELISABETTA MENETTI, «Il Decameron e le Novelle di Bandello: riusi e variazioni» in *Studi sul Boccaccio*, vol. XXXIV, 2006.
*Monsters in the Italian Literary Imagination*, ed. by Keala Jewel, Detroit, Wayne State University Press, 2001.
PAOLO NORI, *Le cose non sono le cose*, Roma, DeriveApprodi, 2009.
ID., *Bassotuba non c'è*, Milano, Feltrinelli, 2009.
(Pseudo)OMERO, *Batrachomyomachia*. *La battaglia delle rane con i topi*, a cura di Massimo Fusillo, prefazione di Franco Montanari, Milano, Guerini, 1988.
OULIPO, «La littérature potentielle. Créations, re-créations, récréations», *Idées*, Paris, Gallimard, 1973 [trad. it. *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Bologna, Clueb, 1985].
ID., *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1988.
ID., *La Bibliothèque Oulipienne*, 5 voll., Paris Le Castor Astral, 2000.
ID., *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2002.
ID., *Aux origines du langage*, *La Bibliothèque oulipienne*, n. 121, 2002.
ANGELO PAGLIARDINI, GERHILD FUCHS, «La rappresentazione del pagano/musulmano nell'epica cavalleresca rinascimentale (Orlando Innamorato, Morgante, Orlando Furioso)», *Civiltà italiana*, Nuova serie, n. 4 (2006), II, Franco Cesati.
NUNZIA PALMIERI, «Una casa nelle parole: dizionario comico e scrittura dell'io in Gianni Celati», [atti del Convegno internazionale Università di Copenaghen, 2009], ora in *Riga OUT. Le strategie del comico. Gianni Celati & Co*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi.

ID., «Notizie dal diluvio. Il Bollettino di Gianni Celati», in *Diluvi. Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario*, (2010) aprile.
DAVIDE PAPOTTI, *Geografie della scrittura. Paesaggi letterari del medio Po,* Pavia, La Goliardica Pavese, 1996.
AMBROISE PARÉ, *De Monstres et Prodiges,* éd. critique. par Jean Céard, Genève, Droz, 1971.
GEORGES PEREC, *Ulcérations*, *Bibliothèque oulipienne*, Paris, Gallimard ,1974.
ID., *Le petit abécédaire illustré*, *Bibliothèque oulipienne* Paris, Gallimard, 1979.
ID., *La disparition*, Paris, Gallimard, 1989 [trad. it. *La scomparsa*, a cura di Piero Falchetta, Napoli, Guida, 1995].
ID., *La vie, mode d'emploi*, Paris, Hachette, 2001 [trad. it. *La vita istruzioni per l'uso*, Milano, Rizzoli, 2005].
VLADIMIR JACOVLEVIč PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino , Boringhieri, 1972.
ID., *Feste agrarie russe*, Bari, Dedalo, 1994 [1ª ed. it. Bari, Dedalo, 1978].
LUIGI PULCI, *Morgante* , a cura di Franca Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1955.
*Riga n. 28. Gianni Celati*, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2010.
*Riga OUT, Le strategie del comico. Gianni Celati & co*., a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, atti del convegno internazionale Università di Copenaghen, 2009.
RAYMOND QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.
ID., *Les fleurs bleus*, Paris, Gallimard, 1965 [trad. it. *I fiori blu* a cura di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1995].
ID., *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1976 [trad. it. *Esercizi di stile*, a cura di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1983].
ID., *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959 [trad. it. *Zazie nel metro*, a cura di Franco Fortini, Torino, Einadi, 1994].
QUINTILIANO, *Istituzione oratoria*, Milano, Mondadori, 2007.
FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua et Pantagruele*, en *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par M. Huchons, avec la collaboration de F. Moreau, Paris, Gallimard, 1994 [trad. it. *Gargantua e Pantagruele*, a cura di Mario Bonfantini, Torino, Einaudi, 1993].
PIO RAJNA, *Prefazione* in MATTEO MARIA BOIARDO, *L'Orlando Innamorato*, Milano, Istituito editoriale italiano, Classici italiani, serie III, volume LI, 1890.
MARTIN DE RIQUER, *Don Chisciotte e Cervantes*, Einaudi, 2005.
MASSIMO RIZZANTE, *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su I. Calvino e G. Celati*, Fossombrone, Metauro, 1993.
MARTHE ROBERT, *The Old and The New. From Don Quixote to Kafka*, University of California Press, 1977.
JACQUES ROUBAUD, *La belle Hortense*, Paris, Ramsey, 1985 [trad. it. *La bella Ortensia*, a cura di Eliana Vicari, Milano, Feltrinelli, 1989].
ERNESTO SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, Madrid-Buenos Aires, Aguilar, 1963.
ID., *Abaddon, el Exterminador*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974 [trad. it. *L'angelo dell'abisso*, Milano, Rizzoli, 1977].

ID., *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Sexi Barral, 1974 [trad. it. *Sopra eroi e tombe*, a cura di Fausta Leoni, Milano, Feltrinelli, 1975, ora Torino, Einaudi, 2009].

ERMANNO SANGUINETI, SANDRO SPROCCATI, «Lo spazio odierno per una nuova avanguardia. Uno scambio di battute», *Avanguardia*, I (1996).

IACOPO SANNAZZARO, *Arcadia*, *Le farse*, *Le rime*, *Le lettere*, in *Sannazzaro*, a cura di Enrico Carrara, Torino, UTET, 1963.

GIULIO CESARE SCALIGERO, *Poetica*, 1561, I, 42.

PAUL SCARRON, *Le Virgile travesti en vers bourlesques avec la suite de Moreau de Brasei, nouvelle édition revue, annotée er précédée d'une étude sur le bourleque par Victor Fournel*, Paris, Delahays, 1858 [anche in http://books.google.it].

*Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*, a cura di Armando Maggi e Rebecca West, Ravenna, Longo Editore, 2009.

MARCO SIRONI, *Geografie del narrare: insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004.

VIKTOR ŠKLOVSIJ, *Evgenij Onegin (Puškin e Sterne)*, a cura di D. Galdo, U. M. Olivieri, «Allegoria», III, 7, 1991, pp.184-187 [ed. or. 1923].

MARINA SPUNTA, «Voci Dalle Pianure Nell'Emilia di Daniele Benati», *Romance Studies* (2003) vol. 21 (15), pp. 215 -230.

ID., «Aspetti del comico nell'opera di Gianni Celati, Daniele Benati, Ermanno Cavazzoni», in *Le specie del comico nella letteratura e nel cinema: il filone emiliano-padano*, atti del convegno di Innsbruck 28-29 maggio 2009, pp. 123-138.

JEAN STAROBINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Editions Flammarion, 1971 [trad. it. *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand De Saussure*, a cura di Enrica Salvaneschi, Genova, Il melangolo, 1982.

JEAN TALON, «Un africano del Fuladu a Bologna», *Il semplice*, n. 2, (1996), pp. 52-56.

ALESSANDRO TASSONI, *La secchia rapita. II edizione definitiva*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1990.

TEODORETO DI CIRO, *Vita dei monaci della Siria*, a cura di S. Di Meglio, Scritti monastici. Edizioni dell'Abbazia di Praglia, 1996.

ID., *Storia ecclesiastica*, trad. it. di A. Gallico, Città nuova, 2000.

VIRGILIO, *Eneide*, a cura di Ettore Paratore, trad. di Luca Canali, Milano, Mondadori, 1995.

PAOLO VOLPONI, *Memoriale*, Torino, Einaudi, 2007.

VOLTAIRE, *Candido o l'ottimismo*, Milano, Feltrinelli, 2009 [ed. or. *Candide ou l'optimisme*, 1759].

REBECCA J. WEST, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press Incorporated, 2000.